Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a knihovnictví

Mgr. Aleš Merenus

Nárys teorie dramatizací literárních děl

Dizertační práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Viktor Viktora, CSc.

2012

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

……..
Mgr. Aleš Merenus

Děkuji vedoucímu své práce, prof. Ph.Dr. Viktoru Viktorovi, CSc., za vedení práce a velkou trpělivost, kterou se mnou měl. Dále bych chtěl poděkovat prof. PhDr. Pavlu Janouškovi, CSc., MgA. Davidu Drozdovi, Ph.D., a Mgr. Radomíru D. Kokešovi za jejich kritické připomínky a také své ženě Evě za pečlivé pročtení celého textu.

Obsah

Úvod..... 7
Dosavadní přístupy..... 8
Základní vymezení tématu..... 11
Geneze fenoménu dramatizací..... 14
Tři uzlové body dramatizační praxe..... 18

I. Mapování pojmu dramatizace..... 23
Jak přistupovat k dramatizacím..... 23
Co je to dramatizace? A kolik jich vlastně je?..... 23
Dramatizace ve sféře umění..... 28
Sémantická mapa pojmu dramatizace..... 30
Dramatizace jako typ narativní strategie textu..... 32
Specifická užití pojmu..... 33

II. Dramatizace v síti žánrů..... 37
Otevřený poměr dramatizací s předlohou..... 38
Dramatizace jako dramatický text a divadelní inscenace..... 39
Tematicko-formální inovace..... 39
Dramatizace a proměny žánru..... 40

III. Imitace versus inovace..... 44
Dramatizace jako typ překladu?..... 44
Dramatizace mezi kontextovými žánry..... 47
Dramatizace a pastiš..... 48
Dramatizace a parodie..... 49
Dramatizace a travestie..... 50

IV. Pretexty dramatizací..... 53
Dramatizace fragmentů..... 54
Nepravé dramatizace..... 55
Hledání originálu..... 56
Může být drama dramatizováno?..... 58

V. Typologie dramatizací..... 61
Drama definované na základě funkčního vztahu k divadlu..... 61
Vzájemný poměr dramatizace a dramatu aneb Jsou dramatizace autonomním literárním dílem? 63
Dramatizace literární a divadelní..... 65
Tři osy typologizací dramatizací..... 67
Cesta kolem světa za 80 dní a *Idiot* – příklady typů dramatizací..... 71
Jiné typologie dramatizací a adaptací..... 73
Dramatizace versus divadelní adaptace..... 77
Co je/jsou adaptace..... 79
Adaptace, dramatizace a divadelní adaptace..... 80
Je drama typem dramatizace? aneb V zajetí mocného intertextu 81

VI. Extra-komunikační model dramatizací..... 85
Dramatizace textová a inscenační..... 88

VII. Typologie dramatizací..... 92
Analýza textů dramatizací s Aristotelem v ruce?..... 94
Základní vymezení příběhu..... 96
Příběh a diskurz..... 97
Příběh a děj (osnova)..... 98
Příběh, osnova, diskurz..... 100
Dostojevského *Idiot*: vztah osnovy a příběhu..... 102
Dostojevského *Idiot* vztah příběhu a diskurzu (pořádek)..... 104
Dostojevského *Idiot* vztah příběhu a diskurzu (trvání)..... 105
Dostojevského *Idiot* vztah příběhu a diskurzu (frekvence)..... 106
Tovstonogovův *Idiot*..... 108
Proměny příběhu v některých dalších dramatizacích *Idiota*..... 112

VIII. Dramatizační postupy aneb Tvůrčí postupy dramatizování..... 117
Dramatizační postupy (amplifikace, redukce, ekvivalence, kumulace, zmnožení, zkonkrétnění)..... 118
Dramatizační postupy: performativnost..... 122
Dramatizační postupy: dialogizace..... 124
Jak dramatizační postupy nakládají s vypravěčem?..... 134

IX. Dramatizace jako strukturní transformace do divadelní situace..... 139
Drama, vypravěč, dramatizace a teorie vyprávění..... 139
Drama jako specifický typ struktury..... 143
Dramatizace jako výměna strukturní dominanty textu..... 143
Situační model dramatu..... 148
Rozdíl mezi komunikačním schématem divadla a dramatu..... 150
Dramatizace jako tvorba situačních jader aneb Opět problém s vypravěčem..... 151

Závěr..... 154

Literatura..... 158

Přílohy..... 179

„Nedramatizuj. Instalatérů je plnej seznam.“

Zázrak v černém domě: Milan Uhde

„Zdramatizovat lze dnes cokoliv, od klasiků až po jídelní lístek.“

Sémiotická problematika dramatizací: Radka Denemarková

„Předloha musí svádět jak svým nábojem, tak zdánlivou neuchopitelností. Dramatik na ni musí pohlédnout v celku, asi jako kosmonaut na Zemi. Nezůstat otrokem detailů, ale nezrušit její podstatu. Prostě ji přeložit z druhého rozměru do třetího. Adaptaci rozlišuji od původního dramatu v tom, že nesu odpovědnost i za autora předlohy, jinak v ničem.“

Anketa v časopise RozRazil k 80. narozeninám Pavla Kohouta: Pavel Kohout

Úvod

Goethe v jednom z dopisů svému příteli Schillerovi píše: „Jistě jste už stokrát slyšel, že lidé si po přečtení dobrého románu přáli, aby věc viděli na jevišti, a kolik špatných dramat z toho vzešlo!“.[1] Z jeho komentáře vysvítají především dvě zajímavé skutečnosti. Převádění románů do dramatické a divadelní formy je věc již velmi stará a jaksi přirozená, protože vychází z pochopitelné lidské touhy vidět na vlastní oči románové postavy a jejich příběhy přímo na jevišti. Zároveň však upozorňuje na úskalí, která tyto převody provázejí. Podle něj totiž drama a epika (román) fungují na základě odlišných pravidel a dramatizace tuto jejich jedinečnost porušují.

Goethův postoj je striktně normativní, neboť vychází z představy ideálu; ideálního dramatu a ideální epické formy. Taková představa je však pro dnešního badatele jen velmi těžko přijatelná. Pozdější vývoj, především moderního umění, totiž jasně ukázal, že ustrnulé představy a normativně závazné vzory v myšlení o literatuře a umění obecně nemají své místo, protože nejsou schopny popsat stav soudobé tvorby, která často vědomě překračuje všechny stanovené hranice a mantinely. Rozdíly mezi literárními druhy už nejsou považovány za natolik nepřekročitelné jako například v klasicismu. Ba právě naopak, dvacáté století je přímo ukázkou eklektických či syntetických tendencí v umění, které se projevily i v literatuře. Plně obnažilo skutečnost, že vzdálenost mezi dramatem a epikou, ale také mezi dramatem a divadlem je vždy relativní a nepodřizuje se žádným striktně daným pravidlům, která by určovaly významné autority. Tak je možné sledovat, především v minulém století, prudký nárůst dramatizací, o jejichž teoretickou reflexi usiluje tato práce.

Dramatizace je fenomén, který zatím stále čeká na důkladnou analýzu. Postavení dramatizací někde na periferii zájmu divadelní a literární vědy je způsobeno především tím, že se jedná o hraniční fenomén, který se nachází někde na pomezí výzkumu obou těchto disciplín a tudíž i na okraji zájmu každé z nich. Jde o interdisciplinární téma, pro jehož uchopení a popis je nutná znalost fungování dvou médií: literatury a divadla (a svým způsobem také rozhlasu). U každého badatele, který má v úmyslu se dramatizacím věnovat a zasvětit jim část svého vědeckého života, předpokládá ovládnutí teoretických koncepcí, s nimiž obě vědecké disciplíny pracují, a odpovídající schopnost nakládat s klíčovými termíny, které tyto obory za mnoho desítek (v případě vědy literární spíše stovek) let své

[1] Goethe, J.W., Schiller, F., Zamarovský, V. *Korespondence*. Přeložil Vojtěch Zamarovský, Praha: Odeon, 1975, s. 352.

existence vyprodukovaly. Není proto nic překvapivého na tom, že dramatizacemi se zaobírá pouze velmi úzká část české, ale také světové vědecké obce.

Dosavadní přístupy

V českém prostředí jsou přímo teorii a historii dramatizací věnovány studie Václava Königsmarka, Pavla Janouška a Ivy Šulajové a dizertační práce Radky Denemarkové.[2] Václav Königsmark je také mimo jiné autorem slovníkového hesla „Dramatizace", které je součástí tzv. Vlašínova *Slovníku literární teorie*.[3] Jeho studie na toto téma *Dramatizace jako projev krize i hledání východisek*[4] a *Místo dramatizací v české dramatice sedmdesátých let*[5] ukazují, jak se v českých divadlech sedmdesátých let rozmohla tvorba a uvádění nových dramatizací. Všímá si a rozlišuje přitom dvě základní tendence či větve dramatizační tvorby té doby. První se projevuje v tzv. kamenných divadlech a druhá, která Königsmarka zajímá především, našla své uplatnění v tzv. divadlech studiových. Každá z nich je ovšem podle Königsmarka projevem jiných východisek. V „kamenných" divadlech se dramatizace na repertoáru objevovaly, většinou ve velmi tradiční úpravě, především proto, že dobová dramatika nebyla schopna či jí nebylo umožněno přinášet a hlavně tlumočit odpovídajícím jazykem společensky závažná témata. Proto příklon k dramatizacím znamenal spíše únik z dramaturgického vakua normalizace. Naopak dramatizace, s nimiž přicházejí malé experimentální scény (např. Divadlo Na provázku, Studio Ypsilon, Činoherní studio Ústí nad Labem, Divadlo na okraji), jsou projevem svébytného uměleckého snažení a dokladem hledání nového uměleckého vyjádření.

Podobně historický rozměr má také studie Pavla Janouška *Dramatizace*.[6] Janoušek se v ní zaměřuje na meziválečné období, které je specifické mimo jiné tím, že v něm můžeme vysledovat ústup od analyticky objektivní dramatické formy k formě subjektivizované, která

[2] Několik teoretických postřehů na téma dramatizací přináší také *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury*. Doležel, L., Kuchař, J. *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury*. Praha: Orbis, 1961.
[3] Königsmark, V. „Dramatizace". In *Slovník literární teorie*. Štěpán Vlašín (ed.), Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 84.
[4] Königsmark, V. Dramatizace jako projev krize a hledání východisek. *Dialog*, č. 2, 1977, s. 1-13.
[5] Königsmark, V. Místo dramatizací v české dramatice sedmdesátých let. In Hana Hrzalová (ed.): *Česká a slovenská literatura od Února k současnosti*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1978, s. 283-290.
[6] Janoušek, P. Dramatizace. In Milan Zeman (ed.): *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 189-212. Tato studie, s drobnými úpravami, vyšla také jako samostatná kapitola v knize *Rozměry dramatu*. Janoušek, P. Dramatizace. In *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989, s. 170-190.

je spojena s určitým hlediskem: interním subjektem dramatu.[7] Toto období podle Janouška jasně přispělo k setření mnoha rozdílů mezi epickým a lyrickým principem na jedné straně a dramatickým principem na straně druhé.

„Dramatizace, tedy texty ne-dramatické, určitým způsobem podle dobových norem divadlem osvojené, mohou být *indikátorem* této proměny, neboť lze na nich přesvědčivě demonstrovat proces rozpadu 'původní' (lépe: předchozí) vzájemné neodlučitelnosti dramatu a divadla a postupné stírání vyhraněné neslučitelnosti dramatického principu v divadelních textech s principem epickým a lyrickým.“[8]

Kromě zmíněné historizace fenoménu dramatizací (v textu Janoušek analyzuje Dykovu dramatizaci Cervantesova románu *Zmoudření dona Quijota*,[9] Borovu dramatizaci *Zločinu a trestu*,[10] Nezvalovu dramatizaci *Manon Lescaut*[11] a vybrané dramatizace režiséra E.F. Buriana) se Janoušek také pokouší o jeho rámcové teoretické vymezení. Chápe jej přitom ve dvou významech: jako dílo a jako produkt. Text dramatizace je podle něj tvarován novou komunikační situací a je proto nutné, aby prošel transformací především po formální stránce. Dramatizace Janoušek přitom většinou nepovažuje za svébytná či samostatná literární díla, ale za nezbytný mezistupeň při tvorbě divadelní inscenace. Estetické kvality, podle Janouška, textům dramatizací samozřejmě nejsou zapovězeny, což dokládá například zmiňovaný Nezvalův přepis Prévostova románu, ale jejich primárním úkolem je posloužit jako prostředek k převodu literárního díla na scénu. Jejich existence je dle Janouškova názoru literárně „nedostatečná“ a tak ji také chápe většina recipientů.

„Nicméně skutečnost, že určitý dramatický text nese označení dramatizace a nikoliv drama, je pro recipienta znakem toho, že tento artefakt buď neaspiruje na to, aby byl akceptován literárně divadelní veřejností jako kvalitativně nový tvůrčí čin, nebo takto reálně přijímán není. Je vnímán 'pouze' jako způsob druhotné existence textu původního – jako nutný, leč literárně nesvébytný mezistupeň mezi tímto textem a jevištěm.“[12]

[7] O problému interního (autorského) subjektu v dramatu pak Janoušek pojednává také v jednom oddíle knihy *Studie o dramatu*. Janoušek, P. Interní subjekt autora v dramatu. In *Studie o dramatu*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu Akademie věd České republiky, 1993, s 26-38.
[8] Janoušek, P. Dramatizace. In *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989, s. 172.
[9] Dyk, V. *Zmoudření dona Quijota*. Praha: Kamilla Neumannová, 1922.
[10] Dostojevskij, F.M., Bor, J. *Zločin a trest*. Praha: Rosendorf, 1928.
[11] Nezval, V. *Manon Lescaut*. Praha: Československý spisovatel, 1964.
[12] Janoušek, P. Dramatizace. In *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989, s. 171.

S Janouškovým pohledem na dramatizace se shoduji v mnoha směrech a některé jeho teze či předpoklady rozvíjím na stránkách této práce. Podobně jako on jsem totiž přesvědčen, že klíčovou podmínkou dramatizací, která dále utváří jejich další charakteristiky, je změna komunikační situace textu. Text dramatizace, na rozdíl od své literární předlohy (pokud se nejedná o předlohu ve formě dramatu), je totiž modelován podmínkami a možnostmi divadelní komunikace. Tyto nové podmínky pak mají za následek, že text dramatizace nabývá obvykle, oproti textu originálu (předlohy),[13] nové funkce. Tato nová divadelní funkce textu, která nemusí být nutně doprovázena ztrátou funkce literární, je podle mého názoru spojena se vznikem divadelní situace (či alespoň jejího jádra). Změna vnější komunikace je tak doprovázena proměnou vnitřního komunikačního systému samotného textu.[14]

Především teoreticky zaměřenou prací na toto téma je studie Ivy Šulajové *Dramatizace jako teoretický problém*.[15] Autorka se v textu snaží definovat dramatizace pomocí různých teoretických koncepcí přejatých především z literární vědy (teorie překladu, intertextuality apod.). Hlavním inspiračním zdrojem její studie je však sémiotika divadla Iva Osolsobě, kterou považuji pro dané téma za neuvěřitelně potentní a jejíž výboje se pokusím využít v závěrečné kapitole své práce.

Snad nejobsáhlejším českým textem o teorii dramatizací je dizertační práce Radky Denemarkové *Sémiotická problematika dramatizací*, která vznikla pod vedením Miroslava Procházky na Filosofické fakultě Karlovy univerzity.[16] Její hlavní část tvoří detailní rozbory vybraných dramatizací (např. dramatizace *Žebrácké opery,*[17] *Jakuba Fatalisty,*[18] *Věry*

[13] V literární vědě, především v teoriích intertextuality, se výchozí text metakreačního procesu (procesu, kde výchozím materiálem tvorby je jiné již existující dílo) a text cílový (tedy text, který je výsledkem tohoto procesu) označují několika způsoby. „Již jsme se zmínili, že terminologie je v této oblasti velmi rozkolísaná; jen pro ilustraci uveďme několik termínů, jimiž jednotliví teoretikové intertextovosti rozlišují starší text, na který je navazováno (odkazováno), který je nějakým způsobem evokován, citován, přetvářen atd., a text pozdější, tj. navazující, citující apod.: hypotext-hypertext (Gèrard Genette), referenční text (referentztext) – fenotext (Renate Lachmannová), intertext-text (Michael Riffaterre, Ryszard Nycz; naopak Roland Barthes, Laurent Jenny a Heinrich F. Plett intertextem rozumí text navazující), pretext-text (Wolf Schmid, Manfred Pfister), prototext, resp. archetext-text (Henryk Markiewicz; maje na mysli oba pojmy zároveň, používá autor zápisu proto/arche/text) aj. Dodejme ještě, že nitranská škola pracovala poněkud nešťastně s pojmovou dvojicí prototext-metatext; (...)“ Málek, P. Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. *Iluminace* 5, č. 2, 1993, s. 15. V této práci budu používat pojem pretext, originál a předloha jako synonyma pro označení výchozího textu celého dramatizačního procesu.

[14] To se ovšem netýká dramatizací původních dramat, kde se pouze výchozí divadelní situace inovuje v situaci novou.

[15] Šulajová, I. Dramatizace jako teoretický problém. *Divadelní revue* 15, č. 4, 2004, s. 46-61.

[16] Denemarková, R. *Sémiotická problematika dramatizací*. Dizertační práce, Praha: FF UK, 1997.

[17] Gay, J. *Žebrácká opera*. Přeložil Jiří Josek, Praha: Odeon, 1985.; Gay, J.,Brecht, B., Weil, K. *Žebrácká opera*. Překlad E.F. Burian, Praha: Dilia, 1961.; Havel, V. Žebrácká opera. In *Hry*. Praha: Lidové noviny, 1992, s. 149-206.

[18] Diderot, D. *Jakub Fatalista*. Přeložila Jaroslava Votrubová-Koutecká, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.; Kundera, M. Jakub a jeho pán: pocta Denisi Diderotovi. Brno: Atlantis, 1992.

Lukášové[19] apod.), které podle autorky reprezentují určité možnosti a formální typy dramatizací. Zajímavým aspektem práce je také snaha její autorky skloubit sémiotický přístup k literárním a divadelním dílům s perspektivou post-strukturálního myšlení a fenomén dramatizací vztáhnout k obecnějším projevům západní kultury.

Jisté zmínky o teorii a historickém vývoji dramatizací se dají najít také u autorů, kteří se věnovali či stále věnují teoriím básnických druhů či forem. Několik zmínek o možnostech transformace epické látky do podoby tragédie najdeme u Aristotela,[20] v klasicistních poetikách[21] či u některých estetiků a filozofů devatenáctého a počátku dvacátého století.[22] Okrajově se dramatizacemi zabývali také badatelé sdružení kolem PLKu[23] a několik zmínek o vztahu epiky a dramatu „utrousili" ve svých spisech někteří z teoretiků vyprávění.[24] V současné době o teoretické uchopení dramatizací usiluje, především v anglicky mluvících zemích, teorie adaptace.[25] Tyto teoretické koncepce samozřejmě musím ve své práci nějak zohlednit a zhodnotit jejich přístup. Na druhou stranu se však nemohu a ani nechci omezit na pouhé komentování již napsaného. Budu tedy kombinovat, domýšlet a kriticky posuzovat stávající modely a pokoušet se je zobecnit či vsadit do vlastního konceptu.

Základní vymezení tématu

Zabývat se dramatizacemi není rozhodně jednoduchý úkol, protože je velmi obtížné najít odpovídající klíč či metodu pro jejich popis a charakterizaci. Na jakých fundamentech by měla případná teorie dramatizací být založena? Nebo se jedná o jev, který je ze své povahy natolik heterogenní, že se o něm nedá mluvit v jednotném čísle, ale je adekvátnější jej označovat plurálem? Jaké výsledky by tento výzkum měl přinést pro současné bádání na poli teorie? To jsou otázky, o nichž budu uvažovat v průběhu celé své práce, ale dílčím způsobem

[19] Benešová, B. *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová a jiné povídky*. Praha: Mladá fronta, 1984.; Benešová, B., Burian, E.F., *Věra Lukášová*. Dilia, 1957.
[20] Aristotelés. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz, Praha: Svoboda, 1996.
[21] Boileau-Despréaux, N. Umění básnické. In Květa Sgallová a Jiří K. Kroupa (eds.): *O umění básnickém a dramatickém.* Přeložil Aleš Pohorský, Praha: Koniasch Latin Press, 1997, s. 183-216.
[22] Například: Hegel, G.W.F. *Estetika II*. Praha: Odeon, 1966.; Schelling, F.W.J. *Filozofia umenia*. Přeložil Oliver Bakoš, Bratislava: Kalligram, 2007.; Zich, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Odeon, 1986.; Hostinský, O. *O divadle*. Praha: Divadelní ústav, 1981.; Hostinský, O. Epos a drama. In Josef Císařovský (ed.) *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 551-577.; Patočka, J. Epičnost a dramatičnost, epos a drama, *Divadlo* 10, č. 10, 1966, s. 1-6.
[23] Mukařovský, J. Dialog a monolog. In Miroslav Červenka, Milan Jankovič (eds.) *Studie II*. Brno: Host, 2007, s. 89-115.; Veltruský, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.; Veltruský, J. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav Praha, 1994.
[24] Friedemann, K. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig: H. Haessel, 1910.; W. C. *The Retoric of Fiction*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1961.; Stanzel, F. K. *Teorie vyprávění.* Přeložil Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988.
[25] Hutcheon, L. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge, 2006.

se na ně pokusím odpovědět už nyní, aby čtenář mého textu věděl již od začátku „do čeho jde“.

Můj přístup k dramatizaci/dramatizacím je založen na několika různých metodologických základech. Literární a divadelní díla (i rozhlasová), za něž dramatizace považuji především, mají podle mého soudu znakovou podstatu, přičemž každé z nich je takovou kombinací znaků, která vytváří znak vyšší úrovně, tzv. makroznak. Z toho je tedy zřejmé, že můj přístup se bude opírat o různé sémiotické přístupy, které se dají použít pro popis způsobu existence a fungování uměleckých děl. Z této perspektivy jsou dramatizace určitým typem makroznaku, jehož podstata se dá odhalit detailním popisem jeho struktury, která je organizována dominantou díla – dialogem a scénickou či divadelní situací (nebo aspoň jejím jádrem-zárodkem).

Další východisko při zkoumání a konstrukci teorie dramatizací literárních děl vychází z teorie umělecké komunikace. Dramatizace chápu jako určitý typ komunikátu, který se od ostatních typů uměleckých zpráv liší tím, do jakých vztahů vstupuje, což ovlivňuje také jeho vnitřní podobu: komunikační systém uvnitř díla. Dramatizace z tohoto úhlu pohledu označuje určitou sumu děl, jejichž společným znakem je specifická změna vnějšího a také vnitřního komunikačního rámce – přičemž je ale stále udržován vztah k rámci původnímu. Tyto změny jsou dány pohybem struktury od ryzí literárnosti předlohy k divadelnosti textu a inscenace.

Dramatizace je jev, v němž se spojuje řada protisměrných tendencí. Ambivalence dramatizačního procesu se dá sledovat například ve vztahu mezi literárními druhy, a to především mezi epikou a dramatem. Na jednu stranu znamenají dramatizace jasný posun směrem od epické struktury k dramatické formě, ale na druhou stranu tento pohyb může vnášet do dramatu vysloveně epické prvky, které tak zpětně přispívají k epizaci dramatické struktury jakožto literárního druhu. Dramatizace tedy není jen pohyb či změna jedné individuální struktury v jinou, ale je rovněž změnou, která se podílí na transformaci struktury vyšší, kterou je drama jako literární druh. Podobně funguje princip dramatizace přímo v epických dílech, která tím, že přebírají určité dramatické postupy, posouvají zase epiku do blízkosti dramatu (někdy dokonce do té míry, že rozdíl mezi epikou a dramatem je téměř neznatelný).

Další ambivalence dramatizací je způsobena jejich kolísáním mezi sférou literatury a divadla. Některé dramatizace, a to už ve své textové podobě, neusilují o začlenění do řady literárních děl a o to, aby fungovaly jako plnohodnotný komunikát v literární komunikaci, ale jsou pouze nezbytným mezičlánkem tvorby divadelní inscenace. Naopak jiné dramatizace zase mají za cíl vstoupit do polemiky s předlohou přímo na literárním poli a stát se svébytným

literárním dílem. Toto dvojí zacílení dramatizačních děl (textů) je dáno velmi širokým potenciálem podvojnosti jejich existence: jednak jako díla literárního a jednak jako textu s divadelní funkcí.

Na jejich podobě se projevuje také jejich postavení v rámci struktury inscenace. Jinak vypadají dramatizace, které slouží jako pevný základ pro inscenační tvorbu, a jinak zase dramatizace (scénáře či jiné typy divadelních textů), které jsou pouze jedním z mnoha inspiračních zdrojů nového divadelního artefaktu a jejichž tvar se během zkoušek postupně proměňuje. Místo, které text zaujímá v celé divadelní struktuře, tedy zásadním způsobem determinuje jak proces jeho vzniku, tak také jeho podobu.

Mnohonásobnými proměnami prochází také dramatizace jako žánr. Dobově ustavený žánr originálu se transformuje do žánru (většinou) jiného literárního druhu, ale také do žánru jiného druhu umění. Kromě toho jsou všechny tyto změny poznamenány dobovou poetikou a místními či kulturními normami, které celý proces pomáhají ukotvit v jistém časoprostorovém kontextu. Všechny tyto ambivalentní pohyby však mají společnou jednu základní charakteristiku. Jsou totiž projevem transformační síly umění a její permanentní schopnosti znovu a znovu, v různých obměnách, variacích a mediálních formách, opakovat tytéž příběhy či vzorce uvažování.

Neobyčejně pestrá vnitřní strukturovanost fenoménu zvaného dramatizace vyžaduje pro jeho popis a analýzu zvolit způsob výkladu, který se bude pohybovat na třech odlišných úrovních obecnosti. Tomu je také přizpůsobena struktura práce, která by měla připomínat tvar trychtýře. V první kapitole se pokusím dramatizace „usouvztažnit“ a charakterizovat na velmi obecné úrovni. Vyjdu přitom z různých definic tohoto pojmu, jež následně vsadím do jednoho schématu, které mi pomůže odhalit vzájemné vazby a diference mezi nimi. Pojem dramatizace přitom budu hledat nejen ve sféře umělecké komunikace, ale také v jiných typech diskurzů. V dalších částech práce přistoupím k zevrubné charakteristice dramatizací především na úrovni mezi-textových vztahů a pokusím se v ní odpovědět na následující otázky: Tvoří dramatizace svébytný umělecký žánr? Pokud ano, jaké jsou jeho určující charakteristiky? Jak se v dramatizacích projevuje jejich vztah k předloze? A mají tyto předlohy některé společné charakteristiky? V čem se liší dramatizační proces od mezi-jazykového překladu? Jsou dramatizace dramaty, nebo je za ně považovat nelze? Jsou dramatizace projevem intertextuality? Jakými stádii prochází celý dramatizační proces? Uvedené otázky mi, jak jsem přesvědčen, pomohou dobrat se k určitějšímu a přesnějšímu obrazu dramatizací jakožto sumy děl, která sdílejí podobný osud, ale také jisté charakteristické znaky.

V posledních třech oddílech práce pak budu detailněji pozorovat transformace v samotných dramatizovaných textech.[26] Budu hledat strukturní příbuznost mezi originálem a textem dramatizace na bázi příběhu a vnitro-komunikační situace. Budu si všímat jistých postupů, které se v dramatizacích často uplatňují, ale také rozmanitých způsobů, jež se přímo v dramatizovaných dílech realizují. Centrální otázka celé práce, na níž by všechny zmíněné oddíly měly poskytnout dílčí odpověď, zní: Vede přesazení textu z jedné komunikační situace a jeho formální, ale často také tematická transformace, ke změně komunikačního modelu v díle samotném. A jaká tato změna vlastně je?

Geneze fenoménu dramatizací

Své teoretické úvahy a koncepce však považuji za nutné ukotvit historicky a předejít tak možným nepřesnostem, které by mohly vzniknout, pokud by se pokoušely být historicky univerzální. Z toho důvodu jsem se rozhodl určit časový mezník, jenž by ohraničil materiál, který hodlám zkoumat. Za tento mezník pokládám přelom devatenáctého a dvacátého století, který přinesl nejen řadu zásadních změn v divadelním umění, ale také zasáhl a pozměnil dobovou normu dramatu.

Tím přirozeně v žádném případě nechci tvrdit, že fenomén dramatizací je omezen pouze na dvacáté a jedenadvacáté století. Dramatizace je samozřejmě možné hledat například již v antickém Řecku, protože řada dramat tehdejší doby představuje dramatické zpracování mýtů. Můžeme se podívat i do prostředí středověkého divadla, kde dramata (dramatizace) vycházela z biblických textů. Podobně například Shakespeare a později Molière rádi čerpali a zpracovávali materiál z římských komedií. Ve druhé polovině devatenáctého století zase na českých jevištích získaly oblibu tzv. verniády: divadelní přepisy populárních knih Julese Verna.[27] Dramatizace se ovšem v dřívějších epochách neomezovaly výhradně na sféru tzv.

[26] Pro dramatické texty vzniklé v procesu dramatizační transformace budu dále používat výraz dramatizovaný text, tak jak jej formuluje Alena Štěrbová. „[...] text dramatizovaný, tj. text vytvářený adaptací literárního artefaktu, který nebyl původně určen k inscenování [...]“ Štěrbová, A. Rozhlasová hra jako dramatický text. *Česká literatura* 49, č. 6, 2001, s. 624.

[27] Zmínky o inscenacích Verneových románů můžeme najít ve třetím díle *Dějin českého divadla*. Jejich nárůst byl dán rozvojem jevištní technologie té doby. Především se objevily tzv. oboustranné sklápěcí dekorace a stojky, ale také pohyblivý prospekt, které umožňovaly rychlé proměny scény a vytvářely iluzi pohybu. „Ve výpravné dobrodružné verniádě *Dítky kapitána Granta*, uvedené poprvé roku 1880 v Novém českém divadle požadoval český dramatizátor V. Špachta dokonce náročné pyrotechnické triky. Ve čtvrtém obraze, odehrávajícím se v Kordillerách, mělo být v 'pozadí divadla údolí Torbiderské s Antucem, jehož červený jícen sálá ohnivý dým s černými plameny' (...) Do jevištní akce byli zapojeni už nejen koně, ale i některá exotická zvířata úcty´hodných rozměrů. Tak např. režisér Chvalovský opatřil pro Cestu kolem světa v cirkuse Hagenbeck v Hamburku mladou slonici, dromedára a opičáka. (...) Některé dramatizace cestopisných románů nebylo možno inscenovat bez *pohyblivého prospektu*. Bylo to panorama dlouhé několik desítek metrů, které se přetáčelo přes

vysokého umění, ale často se objevovaly také v lidovém umění. V období baroka například vznikla řada lidových her zpracovávajících pašiový příběh či události spojené s narozením Ježíše.[28] Petr Bogatyrev rovněž v knize *Lidové divadlo české a slovenské*[29] ukazuje, jak se v lidovém prostředí často dramatizují pohádkové příběhy.

Uvedený výčet historických proměn forem a podob dramatizací má však svá úskalí, protože sjednocuje pod křídla jedné kategorie řadu jevů, které si úplně neodpovídají. Především drama v antice či ve středověku mělo úplně jinou společenskou úlohu než například drama devatenáctého století. Také jeho struktura, forma zápisu a postavení v divadelní komunikaci se dobově proměňovaly. Podobně je tomu také s dramatizacemi. Na jednu stranu jsme v pokušení tvrdit, že všechna antická dramata, která zpracovávají mytologickou látku, jsou dramatizacemi. Na druhou stranu však tyto texty považujeme za kvintesenci dramatického umění, i když je známe v úplně jiné podobě, než v jaké byly napsány. Podobně Shakespearovy hry rozhodně nemůžeme jednoznačně kvalifikovat jako dramatizace, protože doba, podmínky jejich vzniku a také intence jejich autora jsou natolik odlišné od těch stávajících, že je můžeme jen velmi těžko považovat za projevy téhož principu jako například dramatizace románů F.M. Dostojevského, které vznikly v průběhu dvacátého století. Proč? Především proto, že dramatizace v moderním slova smyslu jsou projevem dvou základních tendencí v literárním a divadelním umění, jež také umožnily jejich prudký nárůst. Konec devatenáctého století totiž přinesl velký zvrat v pojetí divadla, které od té doby už není považováno za reprodukční umění, jež má pouze scénicky ilustrovat drama, ale samo si začíná klást vlastní umělecké požadavky. Tato umělecká emancipace divadla pak vedla ke vzniku autonomního uměleckého díla, které se nazývá inscenace a jehož hlavním tvůrcem už

---

dva válce od jedné strany jeviště k druhé. (...) V arénách ve féerii Ku Měsíci (1876) obdivovali cestující v podmořském člunu krásy i nebezpečí podmořského dna, V carově kurýru a Cestě kolem světa za 80 dní pomáhal zase pohyblivý prospekt věrohodněji překlenout velké vzdálenosti místa a času.“ *Dějiny českého divadla III*. Praha: Academia, 1977, s. 141-146. Oblíbené verniády však nebyly bílou vránou v divadelním umění té doby, protože na českých jevištích se objevovala zpracování románů světových autorů již nejméně od padesátých let 19.stol. „Jak jsme již naznačili, dostaly se v 50. letech na pražskou českou scénu *jevištní přepisy* i některých soudobých *světových románů*. Kromě zmíněného Honoré de Balzaka (Lakomec a jeho dcera), George Sandové (Fadettka, Ďáblova bažina v překladu J.V. Lomnického a Vinní list aneb Tajená láska, 1856, překlad Halštalského) a Currer Bellové (Sirotek Lowoodský) hrál se též Eguène Sue (Hrabe z Ledtorièru, 1854, dramatizace J.F. Bayarda a Dumanoira, překlad Lomnického), Harriet Beecher-Stoweové (Strejček Tom, 1853, překlad J. Kaška-Zbraslavský) a N.V. Gogola (Taras Bubla, 1857, dramatizace J.V. Friče, pod pseudonymem J. Stratimír Hynek). Na zápoadoevropských scénách byly některé tyto dramatizace ve 30. a 40. letech předvojem realistické dramaturgie. K nám se dostaly opožděně a v následujícím desetiletí již z repertoáru zcela zmizely, aniž by přiblížili podobný stylový obrat.“ Ibid., s. 22-24. Dramatizace Doyleových románů zase založily nový divadelní žánr tzv. detektivní hry Sherlock Holmes.

[28] Např. Kopecký, J. (ed.) *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*. Praha: Československý spisovatel, 1967.

[29] Bogatyrev, P. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Fr. Borový a Národopisná společnost Československá v Praze, 1940.

není dramatik, ale režisér. Divadlo je od této chvíle, kterou polský teatrolog Kazimierz Braun pojmenoval jako první divadelní reformu, v rukou divadelních umělců a text v něm přestává hrát dominantní roli, které jsou ostatní složky divadelního artefaktu podřízeny.[30]

Zrození režiséra jako svébytného tvůrce, jehož umění není odvozeno pouze z prostředků literatury, vede divadelní umění (především divadelní avantgardu) k zásadnímu přehodnocení vztahu divadla a dramatu. Divadelní umělci již nemusejí převádět na scénu podle jasně daných inscenačních konvencí původní dramata, ale mohou si vybírat a uvádět literární díla, která původně pro divadlo určena nebyla, nebo na text mohou rezignovat úplně. Druhou linii, kterou bych si dovolil označit jako ne-textovou či přímo anti-textovou, razil fanatický vizionář divadelního umění Antonin Artaud[31] a ještě před ním E.G. Craig.[32] Jejich dědictví našlo své pokračovatele především u některých režisérů ruského divadla[33] a nejpozději od šedesátých let také v prostředí performančního umění.[34] První linie tvůrců, kam řadím například také příslušníky československé meziválečné avantgardy, text z divadelní komunikace úplně nevyloučila, ale velmi podstatně proměnila jeho podobu a také jeho postavení v rámci inscenace. Dřívější (realistické) pravidelné drama přestalo vyhovovat potřebám nového umění. Místo objektivní dramatické formy si režiséři raději sami adaptovali epické a lyrické texty, které původně nebyly pro divadelní komunikaci určeny.[35] Na

[30] Braun, K. *Druhá divadelní reforma?* Přeložil Jiří Vondráček, Praha: Divadelní ústav, 1993.
[31] Artaud, A. *Divadlo a jeho dvojenec*. Přeložil Jan Kopecký a Ladislav Šerý, Praha: Herman a synové, 1994.
[32] Craig, E.G. *O divadelním umění*. Přeložil Milan Lukeš, Praha: Divadelní ústav, 2006.
[33] Odklon od literárního pojetí divadla zastával také ruský režisér Alexandr Tairov „Jestliže divadlo přestalo být divadlem, jestliže už netěší diváka a nevzrušuje ho svým čistě divadelním uměním, a jestliže se proměnilo jen v jakéhosi tlumočníka literárních děl, není pak opravdu příjemnější a jednodušší usednout s knihou v tiché útulné pracovně a v klidu si ji přečíst, aniž nás přitom ruší dotěrné světlo rampy a vnucující se herecké pojetí?“ Tairov, A. *Odpoutané divadlo*. Přeložila Alena Morávková, Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 8-9. Tairov ani Mejerchold však samozřejmě nepatří mezi režiséry, kteří by text z divadelní inscenace úplně vyobcovali, ale pouze hledali nové možnosti jak s ním divadelně nakládat. Tomu také odpovídala volba předloh, které se u nich přestaly omezovat na původní dramata. Přísně vzato jsou tito režiséři vlastně projevem druhé linie, kterou budu probírat o několik řádků dále.
[34] Fenomén tzv. performančního umění se objevil ve druhé polovině dvacátého století a je spojen s tzv. druhou divadelní reformou. Vyznačuje se odklonem od tvorby divadelního díla jako artefaktu, který má primárně sémiotickou povahu a je možné ho opakovat a přenášet v čase, k pojetí divadla jako události a zážitku, divadla založeného na přímém kontaktu, zdůraznění tělesnosti, souhry diváků a herců a zrušení konceptu role a reprezentace vůbec. Performanční umění se pohybuje někde na hranici mezi divadlem, výtvarným uměním, koncertem apod. Více o fenoménu performančního umění viz Merenus, A. „Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím“ In Ondřej Sládek (ed.) *Performance a performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v..i, 2012. (v tisku).
[35] Jasným příkladem průniku epických postupů do sféry divadelní komunikace představuje tvorba Bertolta Brechta a jeho projekt epického divadla, které se projevují jak v novém způsobu herectví založeném na efektu tzv. zcizování, využíváním filmových projekcí, které nefungují pouze jako pozadí dotvářející scénu, ale jako svébytný typ komentáře, ale také v dramaturgii (v Brechtově tvorbě pro divadlo zaujímají dramatizace velmi podstatné postavění: *Matka, Žebrácká opera* někdy také překládaní jako *Šestáková* či *Třígrošová*, *Sofoklova Antigona, Don Juan* apod.) Brecht, B. *Divadelní hry I.* Přeložil Ludvík Kundera a Rudolf Vápeník, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963.; Brecht, B. *Divadelní hry V*. Přeložil Ludvík Kundera, Rudolf Vápeník a Marie Liehmová, Praha: Odeon, 1978. „Javisko začalo rozprávať. So štvrtou stenou už nechýbal ani rozpravač. (...) Divákovi sa už nedávala nijaká možnosť, aby sa jednoduchým vcítením do dramatických postáv

repertoáru divadel se začínají objevovat dramatizace původně epických předloh, nebo také inscenace, jejichž podkladem či lépe řečeno inspiračním zdrojem je útvar, pro který se vžilo označení divadelní scénář.[36] Postupný odklon od objektivní pravidelné dramatiky vede také k nové formě synkretismu samotného dramatu. To začíná přejímat epické a lyrické prvky a začíná proces, který Janoušek označuje jako subjektivizaci dramatu, jenž byl nastartován již ve druhé polovině devatenáctého století například v dílech Henrika Ibsena či Antona Pavloviče Čechova.[37] Propast mezi dramatem a ostatními literárními druhy se začíná zmenšovat: upouští se od objektivity zobrazovaného a bourá se iluzívnost samotné dramatické výpovědi, pětistupňová stavba dramatu se štěpí do série obrazů, jednota času, místa a především děje je porušována principem významových asociací a rychlých časoprostorových střihů. Tento konvergentní pohyb literárních druhů,[38] ale také vlivy nových médií (filmu, později například televize a v současnosti také internetu) a vývoj divadelních technologií[39] vlastně vydláždily cestu fenoménu dramatizací, které ve dvacátém století zažily velký rozmach.

Nárůst počtu dramatizací je podle mého soudu dán několika faktory. Za prvé, text dramatizace už nutně nemusí konkurovat své předloze a stát se literárně svébytným dílem, ale stačí, pokud se stane prostředkem či východiskem tvorby divadelní inscenace, která je

---

nekriticky (a prakticky bez úžitku) oddával zážitkom.“ Brecht, B. *O divadelnom umení*. Přeložil Ernest Marko, Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 75. Epizaci divadelní a dramatické struktury můžeme rovněž sledovat u dalšího německého režiséra Erwina Piscatora, který uvedl mimo jiné jednu z prvních dramatizací Haškova *Švejka*. “Neúspěch tohoto pokusu, který zpracovatelé dovedli až k hotové divadelní hře, znovu dokázal, že způsob, jakým se romány dramaticky přičesávají na divadelní hry, je nesprávný. Z toho vyplynul závěr, že je třeba ustoupit od 'dramatizování' postavy a na jeviště místo divadelní hry o Švejkovi uvést přímo části románu. Tomuto plánu stála v cestě jediná překážka: forma dnešního divadla. Zvládnout starými divadelními prostředky epický tok látky bylo nemožné. Na pohyblivé jevištní podlaze muselo docházet k neustálému rozdrobování Haškova příběhu do jednotlivých scén, což naprosto odporovalo charakteru románu. Tuto překážku překonal Piscator tím, že pevnou jevištní podlahu proměnil v podlahu pohyblivou. Jistým hmatem našel jevištní prostředek odpovídající epickému ději: běžící pás.“ Piscator, E. *Politické divadlo*. Přeložili Věra a Vladimír Procházkovi, Praha: Svoboda, 1971, s. 168.

[36] „Z italského výrazu *scenario*, který znamenal divadelní dekoraci; označoval osnovu, scénář kusu komedie *dell´arte*. Scénář podával informace o argumentu, obsahu či nástinu děje a o způsobu hereckého provedení, o rozehrávání situací, a především zachycoval lazzi. Dne se tento termín používá téměř výhradně ve filmu, kde i nadále obsahuje podobné informace (s výjimkou technických), ale také text dialogů. V divadle se pojmu 'scénář' užívá jen tehdy, když nejde o představení založená na literárním textu, ale o taková, jež vycházejí především z improvizace a nonverbálního scénického jednání. Současná režie chápe text často jako pouhý scénář, tj. jako zdroj inspirace, jako textový materiál, který divadlo nemusí realizovat doslovně, ale je pouhým pretextem vlastní divadelní tvorby.“ Pavis, P. "Scénář" In *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003. O podobě scénářů komedie dell´arte viz také Kratochvil, K. *Ze světa komedie dell´arte*. Praha: Panorama, 1987. Rozdíly mezi dramatem a scénářem dále popisuje Václav Königsmark ve studii *Scénář jako typ dramatického textu*. Königsmark, V. Scénář jako typ dramatického textu. In Milan Zeman (ed.): *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 137-155.

[37] Königsmark, V. Krize dramatu, nebo krize kritérií?, *Tvorba*, č. 6, 1981, s. 6. a Szondi, P. *Teória modernej drámy*. Přeložil Ernest Marko, Bratislava: Tatran, 1969.

[38] Konkrétně sbližováni epiky s dramatem.

[39] Aronson, A. *Pohled do propasti*. Přeložil Milan Lukeš, Praha: Divadelní ústav, 2007.

hlavním cílem jejích tvůrců. Za druhé, struktura dramatu je natolik uvolněná, že umožňuje do sebe pojmout řadu epických a lyrických postupů, které do té doby byly výsadní právě pro tyto druhy a jejich výskyt v dramatu byl považován za nežádoucí, nebo dokonce přímo chybný či zakázaný. Za třetí, divadelní umění se emancipuje do té míry, že jeho záběr již není omezen pouze na texty, které disponují divadelní funkcí, ale zmocňuje se také textů původně epických či lyrických nebo také vytváří nový druh divadelních textů tzv. scénářů, které jsou spojeny s osudem jedné konkrétní inscenace. Ty už dokonce mnohdy ani neusilují o výklad či nějakou věrnou interpretaci původního textu, ale spíše jsou dokladem režijní tvořivosti svých tvůrců.

Tři uzlové body dramatizační praxe

Analyzovat dramatizační tvorbu od konce devatenáctého století do současnosti je samozřejmě velmi obtížné, protože se, i přes původní časové omezení, stále jedná o velký časový úsek; lán času, v němž se událo mnoho změn. Dvacáté století a začátek nového tisíciletí samozřejmě není možné považovat za umělecky homogenní epochu. Tomu také odpovídá vývoj dramatizací v průběhu tohoto období. Nemám nicméně v úmyslu popisovat jednotlivá desetiletí a srovnávat je mezi sebou – a není to ani v možnostech této práce, která je zaměřená především na teorii dramatizací literárních děl. Naopak velmi užitečné bude, když se pokusím pojmenovat tři kulminační body dramatizační praxe, které nasměrují mé další úvahy. Jsou to období, v nichž dramatizace zaujímají velmi významné a nepřehlédnutelné postavení v divadelní kultuře a zároveň přinášejí do divadelního (či také literárního) provozu určité novum (ozvláštnění), které je odlišuje od dramatizací jiných období.

Prvním uzlovým bodem, alespoň v českém kontextu, je doba mezi dvěma světovými válkami. Během ní se v divadelním umění dostala ke slovu skupina tvůrců spojených s Devětsilem a dalšími proudy moderního umění. Jejich nejvýraznějším představitelem je zakladatel Divadla D – E.F. Burian, v jehož tvorbě dramatizace hrají klíčovou roli.[40] Burian ve své době směřoval k syntetickému pojetí divadla, v němž důležitou roli hraje nejen složka herecká, ale také hudební (voice band), filmové projekce, způsob svícení apod. Zároveň inscenaci komponoval jako svou vlastní svébytnou „básnickou“ výpověď. Proto také ve všech

[40] Z jeho dramatizační tvorby jmenujme alespoň dramatizaci *Evžena Oněgina* (Puškin, A.S., Burian, E.F. *Evžen Oněgin*. Praha: Památník národního písemnictví, 1957.), Dykova *Krysaře* (Dyk, V., Burian, E.F., *Krysař*. Praha: Dilia, 1957.), *Dona Pedra a dona Pabla a Věry Lukášové* Boženy Benešové (Benešová, B., Burian, E.F., *Věra Lukášová*. Dilia, 1957.), *Bílých nocí* F.M. Dostojevského (Dostojevskij, F.M., Burian, E.F. *Bílé noci*. Praha: Dilia, 1957.) či *Sirény* Marie Majerové (Majerová, M., Burian, E.F. *Siréna*. Praha. Československé divadelní a literární jednatelství, 195?.) apod.

jeho počinech za scénickým děním byla vždy cítit přítomnost autorského subjektu jako hlavního garanta smyslu díla.

Je známo, že Burianovy adaptace (tj. radikální dramaturgické přepisy) byly mnohem nekompromisnější než jeho dramatizace. Burian se totiž potřeboval velmi podstatně vymezit proti dosavadním scénickým interpretacím dramat a přizpůsobit si je pro vlastní umělecké cíle. Naopak jeho úpravy epických a lyrických děl byly mnohem pietnější, protože jejich textová podoba byla pouze potřebným mezičlánkem k samotné režijní práci na inscenaci.[41] V Burianových dramatizacích se pak také naplno projevila již několikrát zmiňovaná tendence subjektivizace dramatu. Na rozdíl od původních dramat, kde Burian musel provádět zásadní řezy v jejich struktuře, aby rozbil objektivní způsob zobrazení fikčního univerza, v dramatizacích pouze podpořil původní epický či lyrický subjekt a přizpůsobil jej možnostem vlastní autorské výpovědi.[42]

Dalším mezníkem dramatizací ve vývoji českého umění je období sedmdesátých a osmdesátých let minulého století, která jsou neodmyslitelně spojena se vznikem malých studiových scén.[43] Pro toto období je příznačné, že se objevují jak dramatizace v tradičním pojetí, tak také dramatizace v podobě divadelních scénářů, což mělo mimo jiné i své pragmatické důvody, protože se tak jejich tvůrci mohli do jisté míry vyhnout cenzuře ze strany tehdejší moci. Proto se na repertoáru těchto divadel často objevovaly dramatizace tzv. nezávadných literárních předloh. Mezerovitost scénářů, jejich záměrná zkratkovitost vlastně téměř vylučuje, aby mohly být recipovány jako svébytná literární díla. To také nebylo ani jejich úmyslem. Hlavní osou, po které se chtěly vydat, byla osa divadelního představení – improvizované hry, kde text slouží jako materiál pro vlastní autorské vyjádření. V takovém díle text vstupuje, technikou montáže (sukcesivní či simultánní), do rozmanitých typů vztahů.

---

[41] Pozdější inscenace Burianových dramatizací jasně ukázaly, jak rozdílně se tyto texty dají interpretovat. Pokud se jich zmocní někdo, kdo nemá vlastní svébytný divadelní styl, mohou na jejich podkladě vzniknout velmi fádní a tuctová divadelní díla. Z toho plyne, že těžištěm Burianovy dramatizační tvorby nebyla úroveň textová (neusiloval o to, aby jeho díla byla chápána jako svébytné literární kusy), ale samotná inscenace.

[42] Srba, B. *Poetické divadlo E.F. Buriana.* Praha. Státní pedagogické nakladatelství, 1971, s. 23. Burianově tvůrčí metodě se tento autor dále věnuje ještě ve svazku nazvaném *Řečí světla*. Srba, B. *Řečí světla; Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004.

[43] Ke studiovým scénám tohoto období se obvykle řadí Divadlo na provázku, Hadivadlo, Studio Ypsilon, Divadlo na okraji, Činoherní studio Ústí nad Labem a řada dalších. Viz Lazorčáková, T. Studiové scény sedmdesátých a osmdesátých let 20. století – o nezastupitelnosti a inspiraci jednoho divadelního proudu. (Vymezení studiových scén v teoreticko-historickém kontextu). *Teatralia* 14, č. 2, 2011, s.6 -22. O studiových scénách u nás existuje poměrně slušná řádka publikací, proto odkážu pouze na ty nejzásadnější. Just, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984.; Dvořák, J. *Divadlo v akci*. Praha: Panorama, 1988.; Hořínek, Z. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.; Just, V. Divadlo – pokus o vymezení. Prolegomena ke každé příští historii alternativního divadla, která se bude chtít stát vědou. In Josef Alan a Tomáš Bitrich (eds.) *Alternativní kultura; Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha: Lidové noviny, 2001.; Kovalčuk, J. *Téma autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009.

Nepředepisuje hercům postavy jako role, s nimiž by měli splynout, ale ponechává jim prostor pro vlastní individualitu, autorské vyjádření. Na jevišti dramatická osoba nesplývá s hereckou postavou a celá divadelní iluze je výrazně destruována ve prospěch improvizace a divadelní hravosti. Tento typ dramatizací však ve své práci poněkud „odbydu", protože nepatří k literárním textům s estetickou funkcí a nespadá do přihrádky dramatu jakožto literárního druhu. Jsou to nepřenositelné divadelní texty, jejichž síla i potenciál se vyčerpává s jednou inscenací nebo dokonce jenom s jedním představením.

V porevolučním období dramatizace opět nabývají na významu. Množství jejich podob a typů však nedovoluje odhalit v nich nějaký výrazný společný prvek, který by je odlišil od dřívější praxe. Jistě, často pracují s metatextovostí tzv. divadla na divadle, explicitně akcentují svou mediální povahu, vstupují do polemiky s textem či přímo autorem předlohy. To všechno však, v menší míře, již známe z dramatizací minulých období. Také motivů, proč se dramatizace staly významnou, nebo dokonce jedinou dramaturgickou linií určitého divadla, je mnoho. Jedním z nich je jistě nedostatek původních dramatických titulů, které by se mohly na scénu uvádět. V tom je česká situace velmi odlišná například od stavu původní dramatiky na Slovensku, kde dramatizace nemusejí suplovat nedostatek kvalitních dramatiků, kteří by byli schopni velmi svébytné autorské výpovědi.

Například Městské divadlo Brno uvádí jak na činoherní i na hudební (muzikálové) scéně jeden přepis za druhým.[44] Taková koncentrace dramatizací v tomto typu divadla je podle mého názoru dána především snahou uvádět na jevišti známé či atraktivní tituly světové i domácí beletrie, které jejich diváci znají (většinou pouze z učebnic literatury), ale s nimiž nemají přímou čtenářskou zkušenost. Naopak dramatizační tvorba Františka Derflera v Divadle U stolu je jasně spojena s uměleckým směřováním divadla, které chce na jevišti uvádět filozoficky hutná literární díla. Jejich inscenování je podřízeno jasným režijním záměrům a také technikám (časté pěvecké a taneční kreace, důraz na přednes a deklamaci), které jsou způsobeny specifickému sklepnímu prostoru, v němž divadlo hraje.[45] V pražském Divadle Komedie zase dramatizace například umožňují inscenovat některé významné

[44] Jenom z poslední doby můžeme uvést: *Divá Bára*. Městské divadlo Brno. Dramatizace Milan Uhde, režie Juraj Nvota. Premiéra 24.3. 2012.; *Jméno růže*. Městské divadlo Brno. Dramatizace Claus J. Frankl, režie Václav Kracík. Premiéra 19.2. 2011.; *Tři mušketýři*. Městské divadlo Brno. Dramatizace Hana Burešová a Štěpán Otčenášek, režie Hana Burešová. Premiéra 13.9. 2008.; *Červený a černý*. Městské divadlo Brno. Dramatizace Milan Uhde, režie Juraj Deák. Premiéra 8.12. 2007.; *Markéta Lazarová*. Městské divadlo Brno. Dramatizace a režie Stanislav Moša. Premiéra 19.5. 2007.; *Labyrint světa a ráj srdce*. Dramatizace Aleš Bergman a Jan Šotkovský, režie Aleš Bergman. Premiéra 24.2. 2007.

[45] *Nastasja Filipovna*. Divadlo U stolu, Centrum Experimentálního divadla Brno. Dramatizace Andrzej Wajda, úprava a režie František Derfler. Premiéra 9.5. 2012.; *Máj*. Divadlo U stolu, Centrum Experimentálního divadla Brno. Dramatizace a režie František Derfler. Premiéra 15.5. 2006.; *Boží duha*. Divadlo U stolu, Centrum Experimentálního divadla Brno. Dramatizace a režie František Derfler. Premiéra 29.9. 2005.

německy píšící autory, kteří se ve svém životě příliš (nebo vůbec) nevěnovali psaní pro divadlo.[46]

Kromě divadel jako celků se o dramatizace rovněž zajímají někteří režiséři. Například Jan Mikulášek rád inscenuje epické předlohy a někdy se také podílí na tvorbě dramatizovaného textu.[47] J.A. Pitínského oslovují často předlohy spisovatelů z českého prostředí, kteří jsou už „bezpečně mrtví".[48] Vladimír Morávek se zase například pokusil uvést čtyři významné romány F.M. Dostojevského ve scénické tetralogii *Svlékání kobry* a inscenoval texty již existujících dramatizací, které si samozřejmě režijně upravil podle svých potřeb a vlastního vkusu.[49] Výhodu dramatika, režiséra a herce v jedné osobě často využívá Arnošt Goldflam, který na divadelní jeviště stále převádí díla německo-židovských autorů z prostoru střední Evropy (Musil, Kafka), ale také dobrodružné romány (Verne, Stevenson).[50]

Modelově stanovené mezníky dramatizační tvorby jsou samozřejmě jenom orientační. Mají pouze názorně ukázat, že dramatizační praxe prochází řadou proměn, které jsou zapříčiněny jak změnami politického klimatu, tak proměnami možností divadelní technologie, posunem uměleckých konvencí a změnami dramatické a divadelní poetiky. Takto „předuspořádané" dramatizace jsou jistě velmi lákavým materiálem, který čeká na svého

---

[46] *Utrpení knížete Sternenhocha*. Dramatizace a režie David Jařab. Premiéra 20.4. 2007; *Proces*. Divadlo Komedie. Dramatizace a režie Dušan D. Pařízek. Premiéra 3.9. 2007.; *Staří mistři*. Dramatizace Svatopluk Jelínek a Dušan D. Pařízek, režie Dušan D. Pařízek. Premiéra 4.6. 2004.

[47] *Doktor Faustus*. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace Jan Mikulášek a Barbara Gregorová, režie Jan Mikulášek. Premiéra 4.4. 2012.; *Na větrné hůrce.* Divadlo Petra Bezruče Ostrava. Dramatizace Matěj T. Růžička, Marta Ljubková a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 3.2. 2012.; *Europeana*. Národní divadlo Brno, Reduta. Dramatizace Dora Viceníková a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 9.6. 2011.; *Trapná Muka*. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace a režie Jan Mikulášek. Premiéra 2.4. 2011. *Gottland*. Divadlo Jiřího Myrona Ostrava. Dramatizace Marek Pivovar a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 20.1. 2011.; *Elementární částice*. Národní divadlo Brno, Reduta. Dramatizace Dora Viceníková a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 26.2. 2010.; *1984*. Divadlo Petra Bezruče Ostrava. Dramatizace a režie Jan Mikulášek. Premiéra 21.3. 2009.; *Evžen Oněgin*. Divadlo Petra Bezruče. Dramatizace a režie Jan Mikulášek. Premiéra 5.10. 2007.

[48] *Kalibův zločin*. Slovácké divadlo Uherské Hradiště. Dramatizace Iva Šulajová a J.A. Pitínský, režie J.A. Pitínský, Premiéra 4.2. 2012.; *Hordubal*. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace Josef Kovalčuk, režie J.A. Pitínský. Premiéra 6.3. 2010.; *Rok na vsi*. Městské divadlo Zlín. Dramatizace Miroslav Krobot, režie J.A. Pitínský, Premiéra 28.2. 2009.; *Babička*. Národní divadlo Praha. Dramatizace Lenka Kolihová-Havlíčková, J.A. Pitínský, Premiéra 13.12. 2007.

[49] *Bratři Karamazovi: Vzkříšení*. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace Peter Scherhaufer a J.A. Pitínský, úprava a režie Vladimír Morávek. Premiéra 10.2. 2006.; *Běsi: Stavrogin je ďábel*. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace Petr Oslzlý a Vladimír Morávek, režie Vladimír Morávek. Premiéra 23.10.2004.; *Kníže Myškin je Idiot*. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace Josef Kovalčuk, úprava a režie Vladimír Morávek. Premiéra 12.1. 2004.; *Raskolnikov: jeho zločin a trest.* Dramatizace Luboš Balák, úprava a režie Vladimír Morávek. Premiéra 19.12. 2003.

[50] Pro jednoduchost vyjmenuji jen některé dramatizace, které vyšly tiskem a inscenace tentokrát opomenu. Verne, J., Goldflam, A. *Tajemství pralesa aneb 800 mil po Amazonce*. Brno: program Národního divadla Brno, 2007.; Werbowski, T., Goldflam, A. *Prospaný život*. Praha: program Divadla Kolowrat, 2003.; Musil, R., Goldflam, A. *Muž bez vlastností*. Brno: Větrné mlýny, 2002. Ze zahraničních režisérů, v jejichž díle dramatizace hrají podstatnou úlohu mohu například jmenovat Franca Castorfa, který dlouhá léta působí jako umělecký šéf Berlínské *Volksbühne* (*Der Idiot*, *Trainspotting, Amerika*) či polského režiséra Kristiana Łupy (*Bratři Karamazovi, Muž bez vlastností, Vápenka*).

historika. Já se ovšem musím spokojit s jejich rámcovým vymezením, protože cílem mé práce není promýšlet a ukazovat historické konkretizace tohoto fenoménu, ale předložit určitý teoretický rámec, s jehož pomocí by se daly dramatizace uchopit. Dramatizace všech tří období tedy nebudu již dále historizovat a kontextualizovat, ale přistoupím k nim jako k jednotlivým aktualizacím fenoménu dramatizací, s jejichž pomocí budu charakterizovat obecnější tendence textových transformací spojených s nabýváním divadelní funkce.

Je vidět, že dramatizační praxe, i přes Goethovo povzdechnutí, stále vzkvétá. Touha vidět románové dění na jevišti je totiž opravdu nevyčerpatelná. Pořád se budou objevovat noví a noví tvůrci, kteří se budou pokoušet dramaticky či divadelně zdolat nějakou literární předlohu. Já sám jsem se podílel na dvou takových pokusech, jednou v roli dramatizátora a dramaturga a podruhé pouze v roli dramaturga. Tato osobní zkušenost mi umožnila nahlédnout do „tvůrčí kuchyně“ dramatizátorů a pevně doufám, že příliš nenarušila analytický způsob uvažování, tolik potřebný pro teoretické myšlení.

I. Mapování pojmu dramatizace

Jak přistupovat k dramatizacím

Cílem úvodní kapitoly je navrhnout mapu různých **významů pojmu dramatizace**. Tato mapa jednotlivých sémantických vztahů pomůže odkrýt dvě podstatné věci: a) sumarizuji v ní všechny významy tohoto termínu, které se mi dosud podařilo nalézt, b) položím tím základ pro kritickou reflexi pojmu dramatizace, která je jedním z hlavních cílů tohoto textu. Na základě vytvořené sémantické mapy pojmu dramatizace se pak pustím do detailnější analýzy specifických typů jeho užití a popisu vzájemných vztahů mezi jednotlivými významy.

Hned od začátku je totiž jasné, že dramatizace nepatří mezi homogenní pojmy s jedním nebo dvěma denotáty, nýbrž je to slovo polysémantické, jehož jednotlivé významy existují na různých úrovních a často také v odlišných prostředích. Mezi konkrétními významy pojmu dramatizace existují jak vztahy parataktické, tak hypotaktické; některé jsou od sebe jasně sémanticky odděleny, a jiné se zase do určité míry překrývají. Popisovat pojem dramatizace tedy znamená: a) rozkrývat širokou síť vzájemných vazeb jeho jednotlivých významů a b) zkoumat kontext, v němž se pojem dramatizace objevuje a používá. Jde totiž v zásadě o to, že jednotlivé významy tohoto pojmu se formují na základě podmínek jejich užití v určitém kontextu. Nepůjde mi tedy o vytvoření multi-dimenzionální definice s nádechem esencialismu. Mým cílem je naopak podat výstižnou charakteristiku jednotlivých variant daného pojmu s přihlédnutím k jeho pragmatice a strukturním vazbám, které určují místo každé z těchto variant v rámci širšího systému vztahů.

Co je to dramatizace? A kolik jich vlastně je?

Obecně se dá tvrdit, že termín dramatizace se nejčastěji objevuje ve čtyřech oblastech: ve sféře běžné každodenní komunikace, ve školní výuce, v žurnalistice a v umění (nebo v myšlení o umění).[51] V každé z těchto čtyř oblastí, které tvoří specifický typ diskurzu, má slovo dramatizace trochu jiný význam. Nejprve se pokusím shrnout do podoby jakýchsi pracovních definic první tři typy a k dramatizaci ve sféře umění, která je ze všech nejkomplexnější, se dostanu v následující podkapitole.

[51] Samozřejmě by se dalo namítnout, že jistě nejde o jediné tři výskyty tohoto slova mimo oblast umění. Jsou to pouze oblasti, v nichž, jak jsem si během svého výzkumu všiml, je slovo dramatizace poměrně frekventované.

1) Dramatizace **v každodenní mezilidské komunikaci**: je chápána jako výraz pro aktivitu jednoho nebo více subjektů komunikace, která původně poklidnému procesu verbální či nonverbální interakce dodává prvky napětí, nadsázky a zveličení.[52]

2) Dramatizace **v žurnalistickém diskurzu**: označuje se jí většinou událost či série událostí, které mají neočekávaný průběh a velmi těžko předvídatelné vyústění, což u účastníků i přihlížejících vzbuzuje pocity napětí.

3) Dramatizace jako **metoda používaná ve školní výuce**: jde o způsob výuky, při němž jsou žáci nuceni aktivně zapojovat své kognitivní a afektivní schopnosti. Většinou se jedná o bazální inscenování probírané látky, kdy žáci hrají jednotlivé role v předem vymezené situaci.[53]

Všechny uvedené varianty pojmu dramatizace vznikly na základě metaforického přenesení významu z oblasti divadelního a dramatického umění. Jejich význam je tedy odvozen z umělecké oblasti. Jejich společný „původ" pak také vysvětluje skutečnost, že i přes zjevné diference je možné mezi nimi najít jistou spojitost, protože stojí na stejném významovém fundamentu. Všechny tři se totiž vztahují k určitému typu událostí, které vykazují známky divadelnosti, teatrality. V této souvislosti je však třeba upozornit, že významy pojmu dramatizace v každodenní komunikaci, dramatizace v žurnalistickém diskurzu a dramatizace ve školní výuce nestojí na stejné úrovni. Dramatizace v oblasti školní výuky i mediálního diskurzu jsou vymezeny mnohem úžeji než význam pojmu dramatizace ve sféře každodenní komunikace. Právě ve sféře každodenní komunikace totiž pojem dramatizace označuje velmi širokou škálu sociálních jevů či společenské praxe. Jde vlastně o jakési nejobecnější a nejširší pojetí probíraného pojmu. Naproti tomu dramatizace v žurnalistickém diskurzu je vlastně pouze jakýmsi pod-typem nebo podmnožinou dramatizace v běžné komunikaci a dramatizace ve školní výuce pak označuje pouze specifický typ inscenačních technik či postupů, které se jinak běžně užívají v inscenační praxi.

[52] Viz Pavlovský, P. (ed.) *Základní pojmy divadla; Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní Divadlo, 2004, s. 93. Pavlovského slovník užívám v této části především proto, že jsou v něm velmi srozumitelně vymezeny a popsány všechny podstatné jevy, které svou působností spadají jak pod význam pojmu dramatizace v umění, tak mimo něj.
[53] Ibid., s. 93.

Nyní se podívejme na jednotlivé dramatizace trochu detailněji, abychom jasně pochopili, na čem se jejich analogie s dramatizacemi z umělecké oblasti vlastně zakládá. Příklad ze školní výuky je v tomto směru asi nejzřetelnější. Jak postupuje pedagog, který se rozhodl „dramatizovat" obsah výuky? Nejprve vymezí pravidla nového typu umělé komunikační situace, určí téma „hry" a žákům přidělí jednotlivé role. Ve třídě tak vzniká jednoduchý divadelní komunikační model, v němž učitel přebírá funkci režiséra a žáci role herců a diváků. V dramatizaci „žurnalistické" je to poněkud složitější, poněvadž zde nejde o vědomou inscenaci, ale o určitý typ diskurzu, jímž se pojmenovávají jevy a události, které mají velmi nejistý průběh a na jejichž výsledku většinou závisí životy lidí či minimálně hrozí velké škody na majetku nebo například ekologická újma.[54] I zde lze najít podobnost s dramatem a divadlem – především s dramatickým dějem plným neočekávaných zvratů. Pravděpodobně nejčastější užití slov dramatizace a dramatizovat patří do sféry každodenní mezilidské komunikace. Nepřehrávej, nedělej z toho divadlo, nebuď teatrální, nedramatizuj to. Taková slova většinou říkají lidé ve chvíli, kdy partner v dialogu používá prvky – ať už se jedná o volbu slov, výraz tváře, tělesný postoj či zabarvení hlasu –, které jsou podle jejich mínění neadekvátní a přehnaně hyperbolizované.[55] Ten, kdo tyto věty pronesl, vycítil, že se stal objektem manipulace a přetvářky, neboť jeho partner v komunikaci tzv. přestal vystupovat sám za sebe, ale začal s ním „hrát hru".[56] Dotčený se vlastně stal divákem

[54] Příkladů užití slova dramatizace v žurnalistice je celá řada. Stačí se jen podívat na novinové titulky internetových zpravodajských serverů z posledních několika měsíců: *Situace v NP Šumava se dramatizuje. Hrozí prý i jeho zrušení* [online]. 2011 [cit. 25.3. 2012]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/zpravy/regiony/_zprava/situace-v-np-sumava-se-dramatizuje-hrozi-pry-i-jeho-zruseni--871708, *Situace ve vládě se dramatizuje. Věci veřejné odešly z jednání* [online]. 2010 [cit. 25.3. 2012]. Dostupné z: http://zpravy.ihned.cz/politika/c1-48838650-situace-ve-vlade-se-dramatizuje-veci-verejne-odesly-z-jednani, nebo *Situace v Tunisku se dramatizuje, uprchl prezident, vzdušný prostor byl uzavřen* [online]. 2011 [cit. 25.3. 2012]. Dostupné z: http://zpravy.ihned.cz/svet-afrika/c1-49473440-situace-v-tunisku-se-dramatizuje-uprchl-prezident-vzdusny-prostor-byl-uzavren).

[55] Příkladem tohoto fenoménu může být třeba manželská hádka na chodbě, kdy manžel Bohumil prosí svou ženu Nikolu, aby mu „nedělala scény" na veřejnosti, tedy aby se jejich spor odehrál za dveřmi bytu, kde nejsou žádní diváci, ale jen posluchači za zdí z řad milých sousedek, převážně v důchodovém věku. Německá teatroložka Erika Fischer-Lichte ve studii *Divadelnost/teatralita a inscenace* ukazuje, jak byl pojem divadlo v určitých, i vědeckých oblastech, ztotožňován s něčím, co je neautentické a umělé: „[V] mnoha vědách o kultuře – a především v dějinách umění – se pojem inscenace používá ne-li jako pozitivní, tedy přinejmenším jako hodnotově neutrální pojem, zatímco odkaz k divadlu často implikuje vysloveně negativní hodnocení. (...) Již tento raný úzus pojmu, který se výslovně vztahuje k malířství, ustavuje protiklad mezi 'theatrical' a 'nature', a zakládá tak platnost protikladu 'divadelnost - autentičnost'." Fischer-Lichte, E. Divadelnost/teatralita a inscenace. Přeložil Miroslav Petříček, In Jan Roubla (ed.) *Souřadnice a kontexty divadla.* Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 131.

[56] Spojitosti a paralely mezi divadelním uměním a všední mezilidskou komunikací a interakcí se pokoušel svého času odhalit sociolog Erving Goffman. V knize *Všichni hrajeme divadlo* ukazuje, jak koncept hraní rolí, který je spojen především s divadelním prostředím a divadlem vůbec, funguje také ve všednodenním životě. Podle Goffmana je sociální komunikace a každodenní interakce spojena s principem hraní role, pomocí níž můžeme lépe dosahovat svých cílů, ale která se může také stát základem vzniku nové identity jedince (pokud se ten se svou rolí plně ztotožní a internalizuje ji). Goffman, E. *Všichni hrajeme divadlo; Sebeprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. Fundament divadelnosti je možno hledat také v prostředí

nevyžádaného představení, které mu před jeho zraky inscenuje jeho partner. Všechny tři typy mimouměleckých dramatizací pak fungují také jako specifický prostředek ozvláštnění obvyklé či rutinní situace.

Je tedy zřejmé, že vazba na drama a divadlo se projevuje u všech jmenovaných typů dramatizace a svědčí o interakci mezi světem divadelního a dramatického umění s ostatními sférami života lidské společnosti. Propojení společenských procesů s procesy uměleckými se mimo jiné promítá i do podoby v nich uplatňovaného diskurzu, a pojem dramatizace tak proniká do všech jmenovaných oblastí společenského života (běžné každodenní komunikace, mediálního světa či školní výuky). Používání pojmu dramatizace je vlastně dokladem této penetrace divadelních a dramatických postupů do širšího společenského prostředí.[57] Divadelní antropolog Richard Schechner tuto relaci popisuje následujícím způsobem.

„Slučka v tvare ležatej osmičky zobrazuje dynamickú pozitívnú spätnú vazbu. Spoločenské drámy ovplyvňujú estetické drámy, estetické drámy ovplyvňujů spoločenské drámy. Viditeľný priebeh určitej spoločenskej drámy určujú – formujú, podmieňujú, usmerňujú – základné estetické zásady a špecifické divadelné/rétorické postupy. A naopak, viditeľné estetické divadlo kultúry určujú – formujú, podmieňujú, usmerňujú – základné procesy spoločenskej interakcie. Politik, aktivista, bojovník, terorista, všetci využívajú postupy divadla (inscenovanie) na podporu spoločenskej akcie – udalostí so závažnými dôsledkami t. j. udalostí, ktoré majú za cieľ zmeniť alebo udržať spoločenský

tajných služeb, kde si agenti nasazují masky, které mají zastřít jejich pravou identitu. Vztahu života a divadla si všiml také Petr Bogatyrev. „Divadelní projevy jsou velmi význačnou složkou vesnického života. Správně upozorňuje ruský režisér a teoretik divadla N. Jevreinov, že celý náš život je prostoupen divadelními prvky, totiž že jsme tu a tam nuceni se přeměňovati v jinou osobu a hráti v životě úlohu někdy pro nás velmi nezvyklou. Ještě častěji než v městě setkáváme se s podobnou teatralisací života a s podobnou proměnou v osobu jinou na vesnici. (...) Tak gazda, ukončiv své polní práce, má ve svátek vystupovat v úloze vykonavatele lidových obřadů, ba mohli bychom říci v úloze na půl žrece, na půl čaroděje, na svatbě pak vystupovat v roli ceremoniáře-starosvata, v úloze s velmi složitými dramatickými projevy, jsoucími od jadrné komiky do silných, často sentimentálních dramatických výstupů.“ Bogatyrev, P. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Fr. Borový a Národopisná společnost Československá v Praze, 1940, s. 8. Také u ruského teoretika divadla a dramatu Valentina Chalizeva najdeme řadu zmínek o tzv. divadelnosti ve všedním životě: „Základem divadelnosti je psychologie, která se nebojí publicity, neomezující se na sféru intimních vztahů ('mezi čtyřma očima'), ale přímo či nepřímo se zaměřuje na ropsáhlé skupinové kontakty.“ Chalizev, V. *Drama jako umělecký jev*. Přeložil Radegast Parolek, Praha: Panorama, 1983, s. 18. Tématem inscenování v každodenní realitě se pak mimo jiné zabývá kniha Josefa Valenty *Scénologie (každodenního chování)*. Valenta, J. *Scénologie (každodenního chování)*. Praha: Disk, 2011. O svébytné prostupnosti divadelní a každodenní reality svědčí například „představení“ tzv. nevíditelného divadla Augusta Boala. Hendl, J. *Lidové divadlo Augusto Boala Jako prostředek třídního boje v Latinské Americe*. Karviná: Okresní kulturní středisko, 1986.

[57] To se pochopitelně týká, jak jsem již naznačil, také výrazů drama a divadlo. „V obecné češtině se slovo drama užívá i v mimouměleckém významu pro vážnou událost prudkého spádu či konfliktní, vzrušující a napínavý děj, střetnutí sil, boj nebo jeho zobrazení atp. V těchto významech se ovšem přeneseně užívá i slova divadlo; to ale může označovaný jev i znevažovat (např. poukazovat na jeho mystifikační charakter), což je při pojmenování drama možné pouze ve vysloveně ironickém kontextu.“ Pavlovský, P. (ed.) *Základní pojmy divadla; Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní Divadlo, 2004, s. 93.

poriadok. Divadelný umelec využíva tieto závažné udalosti spoločenského života ako základné témy, rámce a/alebo rytmy svojho umenia.“[58]

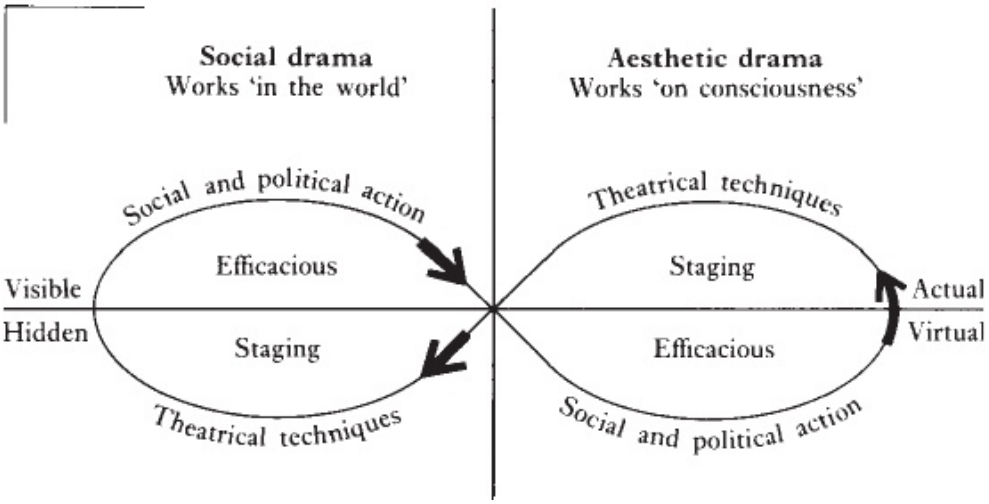

Schéma A: model nekonečné smyčky zobrazující vztah dramatu sociálního a estetického

Schechner v modelu (Schéma A) znázorňuje vzájemnou závislost dramatu/divadla a společenských dějů. Horní část ukazuje zjevné, viditelné či odkryté procesy, kdežto část spodní procesy implicitní, skryté, utajené a možná také nevědomé. Levá část schématu zobrazuje tzv. společenské drama a pravá drama estetické.[59] Pohyb mezi poli je pak znázorněn pomocí šipek. V zásadě se jedná o to, že společenské procesy se přenášejí do divadelní sféry: stávají se materiálem a inspirací divadelního zobrazení. Tyto (mnohdy nevědomé) vlivy se pak promítnou do určité divadelní či dramatické struktury, jež zase zpětně působí na diváky, kteří její prvky přenášejí zpět do společenského prostoru, čímž ovlivňují

[58] Schechner, R. *Performancia: teórie praktiky rituály.* Zuzana Vajdičková a Veronika Kolejáková, Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2009, s. 212. Viz také Dudzik, W. Ke kulturní teatrologii. *Divadelní revue* 20, č. 2, 2009, s. 3-8. Schechner, zakladatel performančních studií a divadelní antropologie, ve svém obsáhlém díle zacílil svůj pohled na fenomén tzv. kulturních performancí, jimiž se v dizertační práci zabývat nebudu, protože s problematikou dramatizací souvisí jen velmi okrajově. Jejich vztah k divadelnímu umění analyzuji ve studii: Merenus, A. „Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím“ In Ondřej Sládek (ed.) *Performance a performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2012 (v tisku).

[59] Schechnerův termín estetické drama (divadlo) se vlastně významově překrývá s termínem umělecké drama, který používám v této práci a který označuje jevy, u nichž dominuje estetická funkce nad funkcemi ostatními. Na rozdíl od estetického dramatu však není umělecké drama nutně spojeno s divadelním předváděním, ale existuje také jako samostatné (autonomní) literární umělecké dílo, které je součástí literární komunikace.

podobu tzv. sociálního dramatu.[60] Schechnerův model ve tvaru ležaté osmičky tak popisuje dynamickou zpětnou vazbu mezi uměleckým a společenským prostorem.

Dramatizace ve sféře umění

Čtvrtý bod, jímž je dramatizace ve sféře umění a vědě o umění, vyžaduje více prostoru a podrobnější analýzu. Pro cíle předkládané práce je to oblast nejzajímavější, a to především proto, že jde o oblast, kde slovo dramatizace označuje hned několik různých „jevů". Asi nejčastěji se jím označuje určitý typ literárního nebo divadelního (případně rozhlasového) díla, které vzniklo z jiného (literárního) díla. Druhý význam, který je s tím prvním neoddělitelně spojen, má dynamický charakter, neboť se jím míní proces vzniku tohoto druhu díla (či textu). „Slovem dramatizace se někdy rozumí též činnost, která takový text vytváří, (...)."[61] Dále se dramatizací rozumí celý soubor děl, která vznikla právě v procesu dramatizování. V tomto významu tedy dramatizace označuje jistý typ (žánr) dramatických textů (někdy také divadelních inscenací). Pojem dramatizace je obvykle také spojován s určitými tvárnými postupy výstavby uměleckého díla (dialogizace, nabývání performativnosti). Petr Pavlovský, v již několikrát citovaném slovníku *Základní pojmy divadla*; *Teatrologický slovník*, vyčleňuje pro dramatizaci ještě další význam, když mluví o tzv. dramatizované četbě.[62]

Pojmy dramatizace a dramatizovaný našly své uplatnění také v koncepcích několika naratologů. Například americký teoretik vyprávění Wayne C. Booth mluví o dramatizovaných a nedramatizovaných vypravěčích a Franz K. Stanzel zase o dramatizaci vyprávěcího aktu či o dramatizovaných scénách. Dramatizace může v některých případech vystupovat také

[60] Analogie mezi společenským dramatem a dramatem estetickým si všiml kulturní antropolog Victor Turner. Jejich podobnost je podle něj založena v hlubinné struktuře, poněvadž obě naplňují stejný morfologický (syntaktický) vzorec. Jak společenské, tak i estetické drama mají podobný průběh, který se skládá ze čtyř fází: porušení normy, krize, nápravy a reintegrace; viz Turner, V. *Dramas, Fields and Metaphors.* Ithaca: Cornell University Press, 1974.

[61] Pavlovský, P. (ed.) *Základní pojmy divadla; Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní Divadlo, 2004, s. 93.

[62] „V české rozhlasové praxi se tohoto pojmenování užívá též ve významu tzv. dramatizované četby (často jako seriál, někdy též tzv. ***rozložená četba***), přičemž jde o jakousi přechodovou formu mezi četbou nějaké epiky a její zvukovou inscenací." Ibid., s. 93.

v souvislosti s technikou montáže[63] či označovat jistý typ fyzické akce apod. Přehledně lze tedy rozlišit:[64]

I. Dramatizace v užším slova smyslu:

A) **Dramatizace jako žánr a dílo**: jde o množinu literárních a divadelních děl, která vznikla na základě jiných literárních textů – a tuto svou genezi přiznává tematizovaným odkazem na původního autora či původní literární dílo.

B) **Dramatizace jako proces**: popisuje samotný proces konstrukce dramatizovaného textu či divadelní (rozhlasové) inscenace.

C) **Dramatizační postupy:**

1) *Dramatizace jako dialogizace textu*: jde o dramatizaci, která se projevuje dialogizací promluvy či textu. O dialogizaci jako prostředku dramatizace literárního díla (epického a lyrického) píše Jan Mukařovský, který rozlišuje formální dialogizaci a vnitřní dialogizaci (dialogickou řeč).[65] Dramatizace ve formě dialogizace se projevuje i ve způsobu přenosu a strukturace informace, kterou text nese.[66]

---

[63] „Dramatizovat jednání znamená radikálně změnit napětí, jež nutí jednání k vytváření významů, jež se liší od jejich významu původního. Zkrátka, montáž neboli střih je umění zasazovat jednání do kontextu, který je nutí odchýlit se od jejich samozřejmého významu.“ Barba, E., Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Lidové noviny, Divadelní ústav, 2000, s. 120.

[64] Tento přehled – soupis významů pojmu dramatizace si samozřejmě nečiní nárok na úplnost. Spíš má čtenáři ukázat několik způsobů užití tohoto pojmu na poli umění a teorie umění.

[65] Mukařovský, J. Dialog a monolog. In *Studie II.* Miroslav Červenka, Milan Jankovič (eds.) Brno: Host, 2007, s. 89-115.

[66] Levý, J. Teorie informace a literární proces. In *Bude literární věda exaktní vědou?*, Ed. Miroslav Červenka, Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 31-70. Levý ve své studii vychází z rozlišování dvou různých typů informace G.A. Millera: primární a sekundární. Primární informace je sdělení, které chce vysílač (emitor) dát do oběhu, sekundární informace zase vychází ze znalosti primární informace a je pouhou odpovědí na ni (typem verbální či nonverbální reakce). „V divadelním dialogu se tento dvojí typ informace jasně objevuje ve scénách svou podstatou epických, které jsou jen tím nejelementárnějším způsobem zdramatizovány, tj. ve vyprávění, které pro udržení kontaktu mezi oběma partnery je přerušováno přisvědčováním nebo opakováním informace obsažené v předchozí replice.“ Ibid., s. 63. Levý dále v textu usuzuje, že míra dramatičnosti díla je dána poměrem primární a sekundární informace. Je samozřejmé, že dramatičnost textu narůstá přímo úměrně s nárůstem primárních informací a naopak klesá ve chvíli, kdy se v textu zvyšuje podíl informace sekundární. Levého koncepce dialogizace textu je ovšem velmi problematicky využitelná, protože je založena na velmi obecném a ve své podstatě značně arbitrárním dělení dvou typů informace. Někdo totiž může řadu informací vyhodnotit jako primární a jiný interpret stejné repliky bude považovat za nositelky sekundární informace. V každém případě se Levý ve svém příspěvku dotkl jednoho ze základních rysů dialogu, který jiný teoretik dialogu Roland Posner charakterizuje jako výměnu informace, kde první promluva je nositelkou základní informace a replika je typem komentáře o výměně informace. Elementární dialog, o kterém mluví Levý, označuje termínem reaktivní dialog. Reaktivní dialog se blíží monologu, protože reakce jednoho z partnerů jsou bez vlivu na další směřování rozhovoru. Často se omezují na prefabrikované komentáře typu „to bylo od něj

2) *Dramatizace jako zdivadelnění (nabývání performativnosti)*: postup, kterým původně ne-dramatický text nabývá divadelní kvality a je také často veřejně prezentován.

II. Dramatizace jako typ narativní strategie epického textu (tzv. nepravé dramatizace):

A. *rozlišení mezi typy vypravěčů* (*dramatizovaní a nedramatizovaní vypravěči*)

B. *dramatizovaná scéna*

C. *typ ich-formového vypravěče, který děj pouze nezprostředkovává, ale jako jedna z postav se na něm přímo také podílí*

D. *specifický způsob ozvláštnění vyprávěcího aktu*

III. Specifická užití pojmu dramatizace (mimo oblast zájmu této práce):

A) *Dramatizace jako montáž*: kompoziční postup, který umožňuje vytváření nových významů tím, že určitý typ jednání přesadí do nového – neočekávaného kontextu.[67]

B) *Dramatizace jako propracované jednání*: specifický typ fyzické akce, jež je potenciálním nositelem estetické funkce.[68]

C) *Dramatizovaná četba*: způsob prezentace literárního textu v rozhlasovém médiu.

Sémantická mapa pojmu dramatizace

Sestavit přehlednou mapu pojmu dramatizace, především v oblasti umění, není úplně jednoduché, protože se v ní objevuje řada heterogenních jevů. V zásadě, pokud problém značně zjednoduším, je pojem dramatizace spojen s několika fenomény. Za prvé, dramatizace v užším pojetí především pojmenovává sumu určitých literárních a divadelních děl, ale také tato díla samotná. V tom je pojmem velmi pružným, neboť označuje jak obecnou kategorii,

---

chytré“ apod. Posner dále ještě rozlišuje tzv. dialog přímý a dialog aktivní. Posner, R. Typy komentáře a typy dialogu. In *Program* XLVIII, 1976, č. 2, s. 54–56.

[67] Takovéto pojetí montáže vychází z koncepce ruského režiséra Sergeje Ejzenštejna. „Ta vlastnost byla v tom, že *dva jakékoli kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita.*“ Ejzenštejn, S.M. Montáž 1938. In *Kamerou, tužkou i perem*. Přeložil Jiří Taufer, Praha: Orbis, 1961, s. 238.

[68] Tento typ dramatizace je poněkud odlišný než všechny ostatní, které se přeci jen, ať už přímo či zprostředkovaně, zaobírají transformacemi textu či jazyka. Je to dáno mimo jiné také kontextem, v němž tato dramatizace byla ustavena – tedy prostředím avantgardního divadla přelomu 19. a 20. století, a to té jeho větve, která se rozhodla radikálně zúčtovat s logocentrickým modelem divadelního umění. „V prvních dvou desetiletích 20. století oslavoval mj. Georg Fuchs a futuristé nemimetické divadlo spolu s akrobacií a celou paletou prostředků cirkusového a varietního umění jako modelovou ukázku opravdového divadla právě díky fascinujícím fyzickým výkonům a detailně propracovaným ('dramatizovaným') akrobatickým číslům.“ Fiebach, J. Zamyšlení nad teatralitou. Přeložil Pavel Peč. In Jan Roubal (ed.) *Souřadnice a kontexty divadla.* Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 65-66.

tak také konkrétní díla (a to přinejmenším díla dvou uměleckých oblastí).[69] Pojem dramatizace se ovšem neomezuje výhradně na klasifikaci děl, ale může nabývat také dynamický, procesuální charakter, když referuje k procesu vzniku těchto uměleckých artefaktů.

Druhou skupinu dramatizací je možné označit za tzv. dramatické postupy. Jedná se o specifické techniky výstavby dramatického či divadelního díla, které se uplatňují v procesu dramatizování, ale také, jak jsem již uvedl v úvodu této kapitoly, při dramatizování každodenních situací či školní výuky. Podrobně se těmto technikám budu věnovat v osmé kapitole práce. Zde se omezím pouze na rámcovou charakteristiku dvou z nich: dialogizace a nabývání performativnosti. Při dialogizaci se projevuje rys, obecně připisovaný dramatu, na který velmi přesně upozornil Jiří Veltruský, že drama je především uměním dialogu, který je jeho základním stavebním prvkem.[70] Dialog totiž umožňuje velmi přímočaře rozvíjet děj, vytvářet napětí mezi aktéry a tím pádem také přinášet potřebný konflikt, který je základní hybnou silou dramatu. Dialogizace umožňuje polyperspektivní prezentaci děje, která je spjata s konkrétní situací a která je neoddělitelně spojena s jednáním (explicitně verbálním, ale implicitně také, pokud se nejedná o filosofický dialog platónského typu stavěný jako konverzace, s jednáním fyzickým). Dialog umí velmi efektivně simulovat reálnou situaci prostřednictvím modelové zkratky (jádra či synekdochy situace).[71] Dalším typickým dramatizačním postupem je tzv. postup nabývání performativity.[72] Při něm původně ne-dramatický text či text dramatický nabývá na divadelnosti a mluvnosti a původně literární charakter předlohy najednou dostává také až tzv. gestický charakter.[73]

---

[69] Samozřejmě také referuje k určitému typu rozhlasových inscenací, které však, protože se zaměřuji především na oblast literatury a divadla, ve své práci vědomě opomíjím.

[70] Veltruský, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 74.

[71] To platí samozřejmě nejen o dramatickém dialogu, ale také, a možná ještě ve větší míře, o dialogu divadelním. „Je-li podstatou divadelního umění jevištní dialog (v širokém smyslu jako vzájemná komunikace a vzájemné jednání v situaci), pak předpokladem vzniku jevištní situace je *setkání*. Jevištní postavy (tj. herecky ztělesněné dramatické postavy) se střetávají v rozpornosti svých zájmů. Rozporná nebo přímo protikladná aktivita těchto dramatických sil vytváří dynamiku dramatického děje.“ Hořínek, Z. Možnosti divadelní montáže II. (Simultánní montáž). In *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 77.

[72] V knize *Lidové divadlo české a slovenské* Petr Bogatyrev uvádí řadu příkladů z prostředí lidového divadla, kde se uvedený dramatizační postup často uplatňuje. V tomto specifickém typu divadla dominují dramatizace původně epických textů, které lidoví vypravěči postupně obohacují o prvky divadelní prezentace. Vypravěči často mění intonaci a barvu hlasu, vždy podle toho, kterou postavu právě imitují, vyprávění ozvláštňují pomocí gest, pohybů a dialog postav není uváděn uvozujícími výrazy. Takové inscenované předvádění původně epického textu je někde na pomezí scénické četby a elementární inscenace. Pěkným příkladem dramatizování jako zdivadelňování byly ve své době také performance italského herce Daria Fo. V cyklu biblických mystérií takto zdivadelňoval známé pasáže ze Starého zákona, které nejenže bazálně inscenoval pouze prostředky vlastního těla (například v mystériu o vzkříšení Lazara během několika minut zahrál víc než šedesát postav), ale současně velmi vtipně komentoval a parodoval.

[73] Podrobněji viz osmá kapitola.

Dramatizace jako typ narativní strategie textu

Další skupina významů pojmu dramatizace je spojena s technikami výstavby epického textu. V naratologických systémech se pojem dramatizace (totiž dramatizace nepravé, která neoperuje na bázi intertextuálních vztahů, nýbrž jde o vyprávěcí techniky – většinou přisuzované dramatickému druhu – a které se projevují v samotné struktuře epických děl) objevuje v několika základních modifikacích. V prvním případě se jím popisuje „chování" narativu, který potlačuje modus zprostředkovanosti a v němž vypravěč ustupuje do pozadí. V takovém vyprávění se hledisko vyprávění jakoby objektivizuje a prezentace probíhajících událostí není v rovině diskurzu nijak natahována, smršťována či přeskupována. Narativ touto technikou navozuje iluzi bezprostředního dění, do kterého čtenář přímo nahlíží. Dramatizovaný vypravěč[74] či dramatizovaná scéna[75] jsou tak dokladem průniku dílčích aspektů dramatické struktury do děl, která druhově spadají do jiné „přihrádky" (ne k dramatu, nýbrž k epice).[76]

Druhý užívaný význam slova dramatizace, který se v naratologii objevil, je spojen s dějem a dějovostí jako základní kvalitou dramatického umění. Jedná se o přesný opak dramatické scény, v níž se vypravěč záměrně „maskuje za kulisami" příběhu. V tomto

[74] „*Dramatizovaní vypravěči*. – V jistém smyslu bývá i ten nejzdrženlivější vypravěč dramatizovaný, jakmile o sobě začne mluvit jako o 'já', nebo nám jako Flaubert řekne: 'my' jsme byli ve třídě, když vtom vstoupil Karel Bovary. Mnohé romány však dramatizují svého vypravěče tím, že z něj udělají postavu stejně živou jako ty, o kterých nám potom vypravuje (Tristram Shandy, Hledání ztraceného času, Srdce temnoty, Doktor Faustus)." Booth, W. C. *Typy vyprávění*. Přeložila Martina Knápková. [online]. 2007 [cit. 24. července 2010]. Dostupné z: <http://aluze.cz/2007_02/08_Studie_Booth.php>. Článek je překladem šesté kapitoly z knihy: Booth, W. C. *The Retoric of Fiction*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1982, s. 152.

[75] Termín dramatizace užívá rakouský teoretik Stanzel v souvislosti s tzv. dramatizovanou scénou. „Dramatizovaná scéna, sestávající v podstatě z dialogu, do nějž jsou vpleteny prvky vyprávění s funkcí režijních pokynů a stručné zprávy o událostech, se může počítat jak k narativním, tak nenarativním formám, podle toho, zda převládá jeden nebo druhý prvek." Stanzel, F. K. *Teorie vyprávění*. Přeložil Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988, s. 86.

[76] Sbližování dramatu a epiky si všímá Peter Szondi ve své dnes již klasické práci *Teória modernej drámy*. „Už od Aristotelových čias teoretici dramatického básnictva pranierovali skutočnosť, že sa v ňom vyskytujú epické prvky." Szondi, P. *Teória modernej drámy*. Přeložil Ernest Marko, Bratislava: Tatran, 1969, s. 7. V této knize Szondi formuluje koncept tzv. absolutního dramatu, které je spojeno s jednotou času místa a děje, není v něm možné přímé oslovení diváků (u dramatu čtenářů) ani řeč stranou či jiné epické postupy, nýbrž pouze dialog mezi postavami. Zobrazení děje je objektivní (autorský subjekt v dramatu je eliminován či zastřen) a pohyb děje vychází z vnitřních motivací postav, které jsou zpodobňovány bez jakýchkoli zcizovacích efektů (herecká postava se plně překrývá s dramatickou osobou). Tento koncept (který se velmi podobá konceptu tzv. well made play či freytagovskému modelu dramatické struktury) je ovšem pouze jednou z historických forem dramatu, která je mnohými považována za kvintesenci dramatu a dramatičnosti. Na druhou stranu se jedná o pouze jeden (krajní) typ dramatického díla. Vztah dramatizace a absolutního dramatu je v zásadě dvojí. Na jednu stranu jsou dramatizace procesem, který dramatickou strukturu kontaminuje epickými prvky, tedy prvky, které jsou pro absolutní drama nepřijatelné. Na druhou stranu je proces dramatizace také aproximací k co nevyšší míře dramatičnosti, když se například dramatizují již existující dramata. V tomto případě je dramatizace procesem, kdy se drama s epickými prvky transformuje v drama, či se alespoň k němu přibližuje, absolutní.

významu pojem dramatizace používá například Percy Lubbock,[77] když mluví o rostoucí míře dramatizace při vyprávění v první osobě, kdy vypravěč je zároveň také postavou příběhu (v Genettově terminologii homodiegetický vypravěč) a disponuje, na rozdíl od vypravěče mimo příběh (heterodiegetického), kromě funkce konstrukční a kontrolní také funkcí akční a interpretační.[78]

S poněkud odlišným pojetím dramatizace pak přichází Franz K. Stanzel, který spojuje dramatizaci také s principem ozvláštnění samotného vyprávění. „Neobvyklost vyprávěcího aktu jako nástroj ozvláštnění zprostředkovanosti se zde chápe jako žánrový rys románu. Ve skutečnosti spočívá důležitější část děje v samotném vyprávěcím aktu a tento vyprávěcí akt neobyčejně dramatizuje zprostředkovanost.“[79] Dá se tedy říct, že všechny uvedené dramatizace (tzv. dramatizace nepravé) popisují určitý typ dramatizačních technik, které se uplatňují v epice. I proto tyto dramatizace stojí mimo oblast hlavního zájmu této práce, v níž se chci soustředit především na dramatizační proces vedoucí ke vzniku dramatizovaného díla, které pak spoluvytváří žánr dramatizací.

Specifická užití pojmu

Poslední skupinu dramatizací v umělecké oblasti označuji jako tzv. specifickou, protože se v ní sdružují jevy, jejichž souvislost s dramatizacemi je spíš okrajová. Okrajově souvisí dramatizace například s technikou montáže a s tzv. technikou estetizace fyzického (propracovaného) jednání. Divadelní montáž, kterou využívá řada dramatizátorů (například Pavel Kohout) opět vychází z možností divadelní prezentace textu: pohybu divadelního znaku, ale také možností herecké akce. Montáž je především kompoziční postup spojující heterogenní prvky do nového celku. Spojení dvou či více původně cizorodých elementů pak generuje nový význam, který ani jeden z nich, sám o sobě, neobsahoval. Princip montáže tak pracuje na bázi sémantické inovace, jež je typická pro jazykovou metaforu.[80] Montáž se může

[77] Lubbock, P. *The Craft of Fiction*. New York: The Viking Press, 1964.
[78] Rozlišení čtyř základních funkcí v narativním textu a jejich vztah k pásmu postav a vypravěče popisuje Lubomír Doležel v knize *Narativní způsoby v české literatuře*. Doležel, L. *Narativní způsoby v české literatuře.* Praha: Český spisovatel, 1993.
[79] Stanzel, F. K. *Teorie vyprávění*. Přeložil Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988, s. 15.
[80] „Inými slovami, to, o čo ide v meteforickom vyjadrení, je objaviť príbuznosť tam, kde bežné vnímanie nijaký vzťah nevidí. Fungovanie metafory má blázko k tomu, čo Gilbert Ryle nazýva 'zámenou kategórií'. V skutočnosti ide o vykalkulovanů chybu, která spája veci k sebe nepatriace a takýmto zrejmým nepochopením zavádza nový, dovtedy neexitujúci významový vťah; a ten vyprýšti medzi termínmi, ktoré predchádzajúci systém klasifikácie ignoroval alebo neumožňoval.“ Ricoeur, P. *Teória interpretácie: diskurs a prebytok významu*. Přeložila Zdeňka Kalnická, Bratislava: Archa, 1997, s. 73-74. Vztahu mezi jazykovou metaforou a dramaticko/divadelní montáží si všiml mimo jiné také Zděnek Hořínek. „Simultánní montáž znamená vždy

uplatňovat jak v textu, tak také přímo v představení, může jít o sukcesivní montáž (tedy přiřazování heterogenní prvků v lineární řadě) nebo o montáž simultánní.[81]

Montáž může používat jako materiál také uváděné propracované jednání a kombinovat jeho jednotlivé prvky, vzájemně je slučovat či stavět do protikladů. V tomto smyslu tedy pojem dramatizace zahrnuje jak typ jednání, který se díky své propracovanosti a fixaci (jde o hereckou partituru, kterou herec může libovolně opakovat) může stát materiálem montáže, protože právě takové jednání se dá volně rozpojovat a kombinovat (podobně jako napsaný text se dá rozstříhat a složit podle nových pravidel), tak také metodu kompoziční výstavby čili montáže. Jak montáž, tak tzv. propracované jednání jsou však techniky, které se nemusejí nutně uplatňovat pouze v procesu dramatizace, ale jejich užití je mnohem širší. Zároveň, na rozdíl od dialogizace či nabývání performativnosti, tyto techniky ani nejsou pro dramatizaci nijak typické a proto se jim v následujícím textu již nebudu dále věnovat.[82]

Pro účely této práce se pokusím pojem dramatizace ještě více systematizovat prostřednictvím následujícího schématu:

---

vytržení ze základní dramatické logiky, z 'logiky' děje a dočasné nastolení zákonitosti odlišné, 'logiky' jevištní obrazivosti, metaforičnosti. Vyvolává zvláštní 'metaforickou' (v širokém smyslu) radiaci, při níž dochází ke spojení, rozpojení, srovnání, konfrontaci představ, mezi nimiž může, ale nemusí být přímá souvislost či závislost.“ Hořínek, Z. Možnosti divadelní montáže II. (Simultánní montáž). In *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 83.

[81] Typ simultánní herecké montáže vlastně popisuje Peter Bogatyrev v již citovaném úryvku z knihy *Lidové divadlo České a Slovenské.* Bogatyrev, P. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Fr. Borový a Národopisná společnost Československá v Praze, 1940, s. 16-19.

[82] Posledním probíraným příkladem významu pojmu dramatizace je tzv. dramatizovaná četba, která řadu již popsaných významů traktovaného pojmu spojuje do nového tvaru či spíš mediální formy. Při dramatizované četbě dochází k odlišení postav (jak o tom mluví Bogatyrev v citovaném příkladě lidového vypravěče, který dramatizuje své vyprávění) pomocí změny intonace, barvy hlasu, rytmu apod. Dramatizovaná četba většinou rovněž vyžaduje, aby byl původní text co nejvíce dialogizován, zrychleno jeho tempo, vyostřen základní konflikt apod.

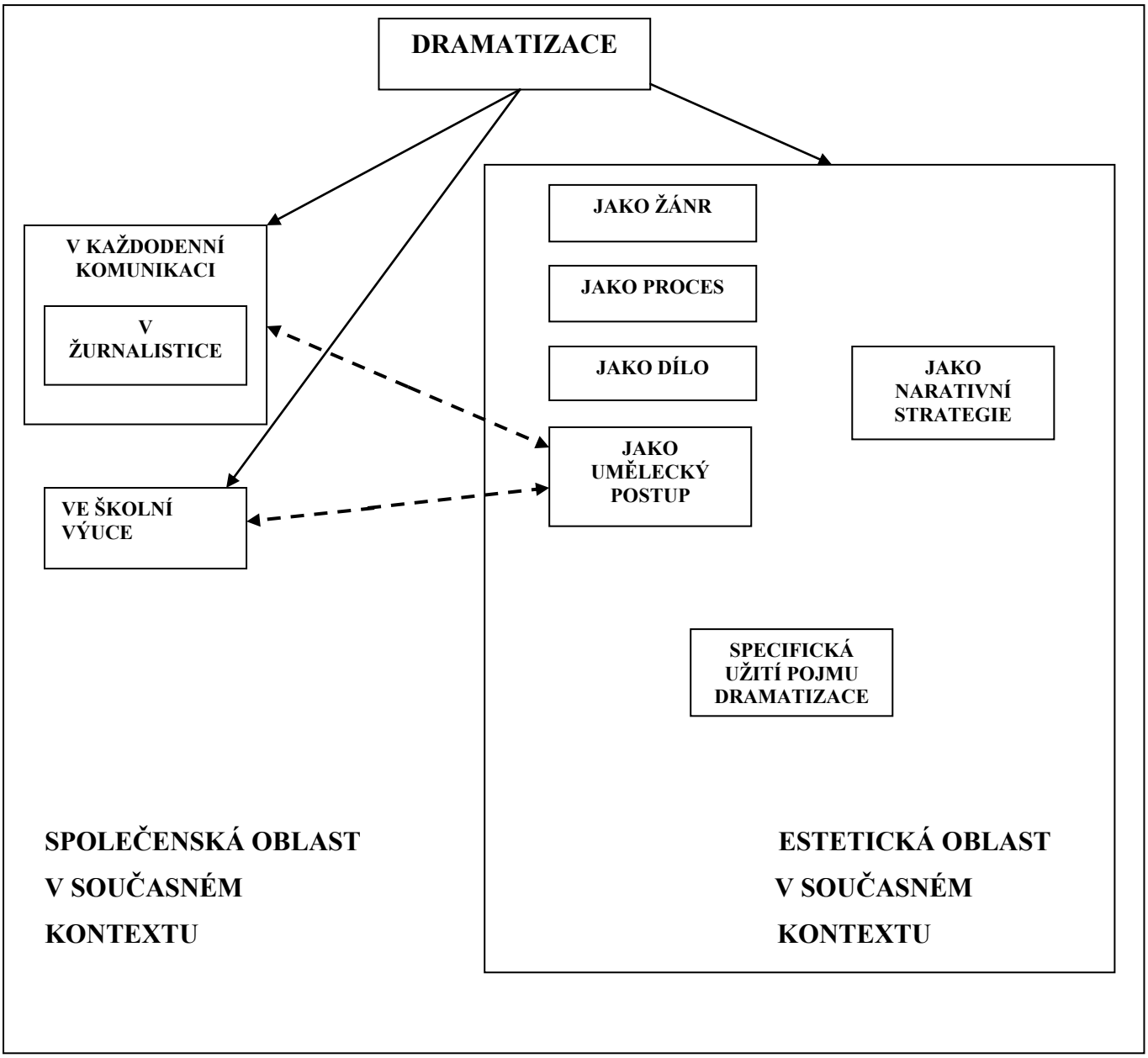

Schéma B: mapa vztahů mezi jednotlivými významy pojmu dramatizace

Centrální pozice dramatizace v umění, kterou model ukazuje, není náhodná. Právě tady je dramatizace tzv. doma. Jenom zde je totiž jevem bezpříznakovým, kdežto všude jinde, kde se objeví, okamžitě odkazuje k místu svého původu, kterým je divadelní a dramatické umění. Pouze zde má dramatizace tak široké pole uplatnění. Také základní vlastnosti, které se jí obvykle připisují a podle nichž je často identifikována v širokém spektru společenských jevů, jsou odvozeny z vlastností divadelních a dramatických děl. Mezi jejich výrazné rysy

patří: dějovost a rozdělení aktérů na diváky a herce (hraní rolí), k nim se dále přidružuje jednota prostředí, důraz na fyzické jednání a specifický typ prezentace.

Je jasné, že všechny významy pojmu dramatizace nejsou pro záměry mého výzkumu stejně relevantní. Například dramatizovaná četba mi nijak nepomůže pomoci při konstrukci teoretického modelu dramatizací, protože popisuje poněkud odlišnou praxi, než na kterou se hodlám zaměřit. V následujících kapitolách proto budu postupně analyzovat pouze všechny klíčové významy tohoto pojmu (žánr, dílo, proces a dramatizační postupy), které jsem popsal zatím pouze rámcově. Své zkoumání přitom nejprve zacílím na dramatizace jakožto žánrovou kategorii, jejíž vymezení mi pomůže dramatizace velmi jasně ohraničit a oddělit je tak od jiných typů transformací literárních děl.

II. Dramatizace v síti žánrů

Literární či divadelní teoretik se při koncipování kategorie žánru dramatizací musí potýkat s řadou jejích historických proměn a specifických realizací, protože stejně jako jiné žánry také žánr dramatizace se v čase proměňuje.[83] Proměny, v nichž se realizuje historický vývoj, jsou možné jenom díky ambivalentní povaze umění či především umělecké tvorby. Tzvetan Todorov vidí tuto „protisměrnost" především ve dvou základních tendencích či silách, které na umělecká díla působí.[84] Na jednu stranu se každé dílo musí zařadit do stávajícího systému, ale protože je umělecké (od romantismu chápané jako synonymum originálního), musí ho také nějak překročit.[85] V procesu tvorby tedy vstupují do hry jak konzervativní (konformní či imitativní) síly, tak také inovační tendence. Nové dílo musí nést charakteristiky některého stávajícího žánru, ale zároveň se od něj očekává, že tyto charakteristiky nějak pozmění a vytvoří novou konfiguraci jeho konstitutivních prvků nebo k těm stávajícím přidá prvky nové. Se vznikem nového díla se pak následně proměňuje také podoba celého žánru.

Při popisu dramatizací jako žánru je však dále třeba vzít v úvahu, že dynamický proces jeho stálého obnovování nevychází ze zformovaného textového invariantu, jako je tomu u většiny existujících žánrů, ale jeho vývoj jde poněkud odlišným směrem.[86] Je tomu tak proto,

[83] Ve svém textu se samozřejmě nemohu vyhnout tzv. zpětné projekci. Jak jsem zdůraznil již v úvodu, vznik dramatizací v moderním slova smyslu spojuji s obdobím přelomu devatenáctého a dvacátého století; tj. s dobou, kdy v divadelním umění probíhala tzv. první divadelní reforma, která přinesla především uměleckou emancipaci režiséra a umožnila vznik jevu zvaný inscenace. Právě tyto proměny směřovaly ke vzniku fenoménu dramatizací v tom smyslu, jak jsou chápány v této práci. Do té doby samozřejmě existovala řada textů, jenž se ze zpětného pohledu za dramatizace dají označit. Ale, a to zdůrazňuji, pouze ze zpětného pohledu, protože v té době mnohé z nich za dramatizace považovány nebyly.

[84] Todorov, T. *Úvod do fantastické literatury.* Praha: Karolinum, 2010, s. 9-11.

[85] Tento fakt velmi ironicky komentuje Benedetto Croce následujícími slovy: „Každé pravé umělecké dílo porušilo stanovený druh a zmátlo ideje kritiků, přinucených tím k rozšíření svého druhu; až konečně se poznalo, že i rozšířený druh jest příliš úzký, když se objevila nová umělecká díla, po nichž ovšem následovaly nové skandály, nové zmatky – a nová rozlišení." Croce, B. *Aesthetika vědou výrazu a všeobecnou linguistikou*. Přeložil Emil Franke. Praha: Nákladem J. Otty, 1907, s. 60. Osobně se domnívám, že literární druhy a žánry, přes všechny problémy, jež jsou s nimi spojeny, jsou stále velmi užitečné a pro teorii jsou velmi plodným nástrojem, jak postihnout obecné či širší tendence vývoje umění. Rozhodně však ve své práci neusiluji o tvorbu normativně vymezených kategorií, které by měla všechna díla beze zbytku splňovat. Spíš je vnímám jako historicky proměnlivé orientační rámce, nikoli jako závazné instrukce pro autory. Jejich funkcí je pouze odhalovat, popřípadě upozorňovat na opakující se vzorce organizace struktur jednotlivých uměleckých děl.

[86] Vztahem proměnlivých a stálých složek literárních děl, které zaručují žánrovou příslušnost textu, se v *Poetickém slovníku* zaobírá slovenský literární vědec Tibor Žilka. „Každý l. ž. je výslednicou štylistických, tematických a kompozičných zovšeobecnení a má ráz invariantného (ustáleného) modelu pre tvorbu konkrétnych textov. Model l. ž. vzniká v procese literárneho vývinu. Konkrétny literárny text je vždy variantnou realizáciou žánrového invariantu , t. j. vzniká na princípe žánrového aspektu textu. Sama tvorba konkrétneho textu však zároveň prináša nové hľadiská, čím sa neustále obohacuje abstraktný model žánrového invariantu." Žilka, T. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1987, s. 208. Tibor Žilka zde pojmenovává složky či roviny uměleckých děl (tematickou, stylistickou a kompoziční), v nichž se trvání v proměně vyjevuje. Dále pak ukazuje, že samotný

že tento žánr není odvozen podobným způsobem jako například žánr románu, pohádky nebo byronské povídky. Román představuje typ žánru opírající se o formální – či tvarovou – charakteristiku, pohádka se definuje především tematicky, byronská povídka je historickým typem formálního žánru literární povídky.[87] Dramatizace však nelze popsat žádným z těchto způsobů, tedy ne úplně. V dramatizacích totiž můžeme najít celou škálu tematických, historických i formálních proměnných, což znamená, že jejich žánrová charakteristika se nedá opřít ani o jednu ze jmenovaných kategorií.

Otevřený poměr dramatizací s předlohou

Charakteristiky tohoto žánru determinuje především výběr předloh, neboť ty v naprosté většině případů přímo určují tematický, jazykový a kompoziční plán dramatizovaných textů a sekundárně také charakter pojednávaného žánru. I z toho důvodu je značně komplikované o žánru dramatizací hovořit.[88] Jeho identita je určena vztahově a pozičně. Jde o soubor děl vědomě odkazujících k dílům již existujícím. Jediné, co tedy dramatizace fundamentálně determinuje, je a) jejich otevřený poměr k nějaké literární předloze a b) fakt, že jsou integrální součástí dramatických děl. Dramatizace jako žánr neudržuje při „životě" vzájemný vztah jednotlivých dramatizací-děl, ale otevřený poměr každé dramatizace k její literární předloze, případně k jiným dramatickým textům. Podléhají pouze pragmatickým zákonům divadelního provozu a pohybu dramatické struktury v čase. Nové dramatizace obvykle nereagují na ty již existující v tom smyslu, že by se jim chtěly nějak podobat (sdílet s nimi určitý tvarově-tematický invariant), ale vznikají především

pojem invariantu není možné chápat jako jednou provždy neměnnou kategorii, kolem níž se pohybují složky variantní. Také invariant prochází změnami, ale díky tomu, že je rozložen na více úrovních, nemůže dojít k jeho úplné proměně a tím ke zrušení ve všech jeho konstitutivních dimenzích současně.

[87] Pojem žánru a žánrové kategorizace patří v literární vědě podle mého soudu k těm nejproblematičtějším, protože se jedná o velmi flexibilní typ pojmů, které jsou schopny do sebe pojmout řadu protichůdných charakteristik a tendencí. Je to dáno mimo jiné historickým vývojem, který žánry za více než dva tisíce let prodělaly. Obecně se dá říci, že žánr je možné utvářet především na základě dvou hledisek: A) tematického a B) formálního. Podle tematického klíče se konceptualizují žánry jako například legenda nebo pohádka. Formální hledisko převládá u žánrů jakou je povídka, novela a román. Je ovšem potřeba podotknout, že systém žánrů, tak jak s ním nejčastěji pracuje současná literární věda, je až produktem romantické estetiky z konce 18. století. „Principy žánrového členění se v průběhu času dosti měnily a s nimi prodělávaly změny i jednotlivé pojmy (...); byly rovněž doby, kdy se dbalo o pečlivé vymezení a dodržování žánrových pravidel (např. za klasicismu), a naproti tomu existovaly i etapy, jež hranice mezi žánry rušily a záměrně je směšovaly (například romantismus)." Vlašín, Š. (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 414-415.

[88] V mnohokrát zmiňovaném Pavlovského slovníku se dokonce můžeme dočíst, že se dramatizace nemohou považovat za samostatný žánr. „Za žánry nelze naopak považovat parodii (ani příbuznou travestii), jejichž identita, podobně jako identita adaptace, parafráze, překladu, dramatizace atp., není patrná z díla samého, ale je odvislá jedině od zvláštního způsobu vzniku takových děl (potřebují nějaký předobraz, ke kterému se odkazují)." Pavlovský, P. (ed.) *Základní pojmy divadla; Teatrologický slovník.* Praha: Nakladatelství Libri & Národní Divadlo, 2004, s. 93.

z potřeby inscenačních týmů, které chtějí uvést na jevišti nějaké literární dílo a jimž žádná jeho stávající dramatizace nevyhovuje, protože se míjí s poetikou daného divadla a cílem chystané inscenace.

Dramatizace jako dramatický text a divadelní inscenace

Žánr dramatizací, jak již snad vyplynulo z předcházejícího odstavce, je vymezen nejen vztahem ke své předloze, ale je rovněž fixován druhově. U dramatizace stejně jako u jiných kontextově vymezených žánrů, jako jsou pastiš, parodie či travestie není určena formální podoba originálu (pretextu), ale – a v tom se od výše jmenovaných liší – je u ní dána podoba díla výsledného. Parodie či travestie může originál komentovat v různých formách. Například určitý román může být parodován divadelní hrou, komiksem nebo třeba filmem. Dramatizace na podobu originálu však reagují vždy z pozice dramatu nebo dramatického textu či divadelní inscenace. V tomto ohledu je tedy žánr dramatizací přesně vymezen a jeho působnost je omezena. Omezuje se pouze na díla, která jsou považována za dramatická – případně na typ textů s tzv. divadelní funkcí a jistý typ divadelních inscenací, jejichž předlohou je dramatizovaný text nebo přímo literární text bez divadelní funkce.

Žánr dramatizací je tedy strukturován ve dvou hlavních směrech. Za prvé, jde o kategorii, do níž se koncentrují díla (literární, divadelní) vzniklá na podkladě díla jiného.[89] V tomto bodě se tedy jedná o žánr kontextově vymezený. Za druhé, však jde o díla vykazující podobné strukturálně druhové charakteristiky (pokud se jedná o texty). Proto je dramatizace také žánrem vymezeným formálně, tvarově. Obě tyto kvality jsou od sebe neoddělitelné a jejich splnění je nezbytným předpokladem pro vznik nového díla, má-li se toto stát součástí komplexu děl žánru dramatizace.[90]

Tematicko-formální inovace

I když jsou dramatizace součástí širší množiny dramatických textů či inscenací, jejich postavení v globální žánrové struktuře uměleckých děl je do určité míry jedinečné. Představují totiž most spojující beletrii (epiku a lyriku) s divadelním a dramatickým uměním. Tento poměr dramatizací k původním dramatům a divadelním inscenacím na jedné straně a

[89] Otázku, zda toto jiné dílo – originál – musí být dílem literárním, ponechám zatím bez odpovědi, protože se jí budu věnovat až v kapitole přímo orientované na charakteristiky předlohy.
[90] Tady se vědomě omezuji pouze na sféru tzv. dramatizovaných textů a dramatizace jako inscenace ponechávám zatím stranou.

epice a lyrice na straně druhé je založen na mechanismu tzv. tematické inovace. Tematická inovace – lidově řečeno výpůjčka jistých tematických (a někdy také formálních) aspektů z řady stávajících literárních děl – je pak složena ze dvou částí. Za prvé, dramatizace čerpají materiál z existujících literárních děl, jako jsou romány, povídky novely, ale také z útvarů lyrické poezie. Jde přitom především o témata či také pohled na ně, která, jak se tvůrci často domnívají, absentují v soudobé dramatické literatuře. Za druhé, tato témata a hlediska transformují do dramatické formy, oblékají je do šatů stávající dramatické či divadelní poetiky, jež koresponduje se soudobou divadelní konvencí – může ji ovšem i nějak inovovat a posouvat. Existuje totiž řada dramatizací, které vznikly právě proto, aby stávající konvenci nabouraly a přišly s novou divadelně-dramatickou poetikou.[91] V takových případech se formální transformace epického nebo lyrického materiálu neřídí ani tak normami a postupy příznačnými pro dobovou dramatickou a inscenační tvorbu, ale postupy novými. Nové strategie výstavby textu se pak podílejí se na změně dramaticko/divadelních konvencí a uvádějí do pohybu dramatickou či divadelní strukturu jako celek.

Tematické, nebo lépe řečeno tematicko-formální inovace jsou prostředkem výměny a vzájemné interakce mezi literárními řadami a divadelním uměním. Řada literárních děl (epických a lyrických) propůjčuje svůj materiál i některé prvky formální výstavby dílům z jiných řad – literárních (dramatu) či uměleckých (divadlu, a to především činohře). Díky tomu jsou vlastně dramatizace projevem, prostředkem, ale také specifickým typem interakce mezi literárními díly na jedné straně a přímé výměny námětů a formálních postupů mezi literaturou a divadelním uměním na straně druhé.

Dramatizace a proměny žánru

Dramatizace jako žánr jsou však ještě navíc součástí jiných žánrových kategorií. Každá dramatizace jako literární dílo totiž spadá jednak do množiny žánru dramatizací, ale zároveň přináleží k jisté žánrové oblasti dramatické literatury (definované tematicky, tvarově, nebo historicky). Dramatizace tedy v sobě spojují dvojí vymezení žánru. Všechny jsou součástí kontextově-tvarově založeného žánru dramatizace (determinovaného vztahem k předloze a druhovou přináležitostí) a navíc jsou součástí některého z žánrů dramatu či dramatického textu. Bylo by přitom pošetilé snažit se dramatizace vměstnat pod nějaký

[91] To platí především o praxi tzv. studiových divadel sedmdesátých a osmdesátých let 20. století, která při tvorbě inscenací začala pracovat s původně nedramatickými texty. Tuto praxi Bořivoj Srba označoval termínem nepravidelná dramaturgie.

historický, tematický či tvarově ukotvený typ dramatického žánru, protože jejich akční rádius je neomezený. Dramatizace kopírují žánrové rozložení dramatických děl a neexistuje oblast, do níž by nemohly penetrovat. V tomto smyslu se dramatizace vlastně vymykají jakékoli systematizaci.

Za mnohem produktivnější považuji nahlížet na dramatizace a jejich žánrovou strukturu z pozice předlohy. V zásadě se nabízejí dvě možné varianty tohoto vztahu: a) dramatizace respektují žánr předlohy, b) dramatizace mění původní žánr předlohy a nahrazují jej jiným. Předložená klasifikace ovšem zkoumanou problematiku velmi zplošťuje, poněvadž je postavena na předpokladu, že všechny literární druhy disponují stejnou strukturou žánrů a že se v nich uplatňují všechny jeho typy souměrně. Dále pak hlouběji neproblematizuje samotný přenos žánrové struktury napříč jednotlivými druhy, kterou dramatizace ve své podstatě zosobňují. V knize *Drama, divadlo divák* Zdeněk Hořínek ukazuje, jak je komplikované mluvit o žánrech dramatu a žánrech či druzích divadla.

„Komplikovanější je situace divadelních a dramatických žánrů, jejichž charakter je podmíněn celým souborem činitelů: výrazovými prostředky, způsobem vidění a hodnocení skutečnosti (světovým názorem), volbou a zpracováním námětu, divadelními konvencemi (historicky podmíněnými pravidly a zvyklostmi) atd. Divadelní a dramatické žánry jsou proměnlivé: z objektivní potřeby vznikají nové a přežilé zanikají, ale i ty relativně trvalé (tragédie, komedie) mění do jisté míry svůj obsah a svou tvářnost.“[92]

Poměřování jednotlivých dramatizovaných textů a jejich konfrontace s předlohou je tedy potřeba upřesnit v několika ohledech. Především je nutné opustit mechanickou koncepci ekvivalence, protože za prvné, literární žánry lyriky a epiky – na rozdíl od žánrů dramatu – nejsou závislé či nějak spojené s divadelními konvencemi a žánry samého divadla. Proto si také žánry předloh nemohou s divadelními žánry ve všem odpovídat. A za druhé, dramatizace nejenže překračují hranici mezi žánrovými strukturami napříč druhy (pokud nejde o dramatizace dramat), ale také překlenují jistý časový horizont. Dramatizace totiž, jak je z jejich podstaty dáno, vznikají transformací již existujících textů, které sice mohly být napsány před několika dny, ale i před několika staletími.

Doba vzniku dramatizací tedy rozhodně není identická s dobou vzniku originálu. Z toho plyne, že v procesu dramatizací dochází k přechodu jak mezi dvěma odlišnými systémy žánrových soustav literárních druhů, tak také k přechodu z jedné historicky

[92] Hořínek, Z. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008, s. 5.

podmíněné konfigurace literárních žánrů do konfigurace nové. V procesu dramatizace musí dramatizovaný text oproti žánru předlohy projít dvojí žánrovou transformací. Dramatizovaný text na sebe bere podobu žánru jiného literárního druhu, jenž navíc existuje v jiné době než z níž „pochází" žánr textu výchozího. Dvojí transformace žánru předlohy v procesu dramatizování však popisuje pouze literární dimenzi celého problému, protože pokud do svých úvah zahrneme také dramatizace jako žánr divadelních inscenací, pak nám přibudou dvě další žánrové proměny. Jedna se týká proměny média: od žánru jistého literárního druhu k jistému žánru divadelního umění a druhá se dotýká změny historické konfigurace žánrů literárních na jedné straně a na straně druhé žánrů divadelních. Proces dramatizace, pokud směřuje k tvorbě díla literárního nebo divadelního, může zahrnovat a většinou také zahrnuje čtyřnásobnou žánrovou transformaci.[93]

Podobu žánru dramatizací vlastně modeluje několik systémů současně. V prvé řadě jsou to díla, z nichž dramatizace vznikly a k nimž je váže velmi silná genetická intertextová vazba. Dále výsledný tvar dramatizací ovlivňují existující žánry dramatu a divadelních inscenací, jejichž součástí se dramatizovaný text chce stát. Tyto rámcové mantinely determinují vznik každého dramatizovaného díla bez rozdílu. Rámcové vymezení však na druhou stranu nijak neumenšuje prostor pro tvůrčí snahy jednotlivých autorů. Vždy závisí na cíli, který si dramatizátor zvolil. Zda má v úmyslu pouze pietně tlumočit text originálu, nebo původní dílo radikálně přepracovat a transformovat v dílo nové, jehož umělecká hodnota není odvislá od originálu.

Jak si můžeme povšimnout, tato polarita se podobá polaritě, která je zakódována v každém žánru, přesněji v jeho vývojové dynamice. Jak jsem uvedl v úvodu této kapitoly, pohyb žánrové struktury můžeme sledovat a popisovat prostřednictvím vztahů, které mezi jednotlivými díly panují – jak na jednu stranu zachovávají textový invariant a na stranu druhou, jak tento textový invariant překračují. Přitom jde vždy o vztahy mezi jednotlivými díly mezi sebou. Komplex těchto proměnlivých relací mezi jednotlivými díly pak ve výsledku tvoří obraz žánru jako celku. Naproti tomu podobu žánru dramatizací primárně určuje poměr k jejich předlohám. Inovativní a imitativní tendence jsou v něm přesazeny na novou půdu. Oproti „běžným" žánrům se jejich identita neudržuje mezi texty navzájem, ale determinuje je jejich vztah k předloze a k dramatickému a divadelnímu umění. Inovativní a imitativní síly

[93] A to vlastně úplně opomíjím geograficko-kulturní kontext, který by mohl celý problém ještě o jeden řád zkomplikovat. K přechodu mezi literárními a uměleckými druhy a jejich historickými strukturami by se ještě mohl nabalit přechod z jedné žánrové oblasti jisté národní literatury do žánrové oblasti literatury či divadelního umění národa jiného.

tedy působí na ose předloha-dramatizace. V tom se dramatizace podobají dalším kontextově založeným žánrům, jako jsou parodie, travestie či pastiš.

III. Imitace versus inovace

Dramatizace jako žánr, jak jsem uvedl již v minulé kapitole, jsou charakterizovány vnitřní polaritou určenou jejich vztahem k předloze, kde na jedné straně stojí síly imitativní a na straně druhé tendence inovativní. Přitom nemůžeme tvrdit, že jedno dílo – jedna každá dramatizace stojí absolutně buďto na té či oné straně. V každém jednotlivém díle se totiž obě tyto tendence kombinují a vzájemně prostupují. V určitém aspektu (například výběrem postav) se dramatizace může velmi věrně přidržovat své předlohy a v jiném (například prostředí) se od ní podstatně odklánět. Přitom vždy záleží, který z těchto principů v té které dramatizaci převládá a stává se dominantním. Vztah k předloze tedy velmi zřetelně diferencuje žánr dramatizací na ose ohraničené dvěma póly – imitativním a inovativním (transformativní v užším slova smyslu). Oba tyto póly pak usměrňují jak samotný proces dramatizace, tak také určují postavení dramatizovaného textu v prostoru celého žánru.

Dramatizace jako žánr, proces i každý jednotlivý text, jenž do tohoto žánru spadá, jsou tedy vnitřně různorodé. Všude můžeme pozorovat vnitřní tenzi mezi pólem imitativním a inovativním. Tyto mody samozřejmě nejsou specifické pro oblast dramatizací, ale uplatňují se ve všech oblastech umění. Kořeny imitativního modu se většinou spojují s teorií a především praxí překladu. Inovativní (transformativní) modus je zase typický tvárný princip žánru parodie. Abychom oba tyto mody (póly), mezi nimiž se jednotlivé dramatizované texty pohybují, dobře pochopili, bude třeba je alespoň rámcově představit a ukázat, co a jak si dramatizace berou z obou oblastí. Přitom již teď je jasné, že dramatizaci jako žánr nemůžeme ztotožnit s překladem ani s parodií, které jsou samozřejmě dvěma samostatnými fenomény a jejichž vztah k dramatizacím je značně komplikovaný. Svůj výklad v této části pak ještě doplním o srovnání s jinými pozičními žánry (pastiš a travestie), na jejichž pozadí se lépe vyjeví samotný charakter žánru dramatizací.

Dramatizace jako typ překladu?

Mnohdy se o dramatizacích hovoří jako o překladu, a to překladu intersémiotickém.[94] Je zde ale několik základních skutečností, které překlad od dramatizací odlišují. V prvé řadě jde o rozdílné cíle překladatele a dramatizátora. Překladatelovou ambicí je zprostředkovat dílo cizí literatury soudobému čtenáři literatury domácí. Takový cíl dramatizace obvykle nesledují,

[94] Viz např. Šulajová, I. Dramatizace jako teoretický problém. *Divadelní revue* 15, č. 4, 2004, s. 48.

nicméně pokud ano, jsou nutně s jazykovým překladem nějak spojeny. Většinou se však dramatizace zmocňují textů, k nimž už běžný čtenář jejich národní literatury má přístup.

Je přirozené, že překladatelská praxe se neomezuje pouze na tlumočení děl ještě nepřeložených, ale často se překládají také texty, které do cílového jazyka určité národní literatury již někým byly (jednou, nebo také vícekrát) přeloženy. Například tradice překládání Shakespeara nebo Puškina u nás jasně ukazuje, že téměř každá epocha má potřebu přeložit významná díla světové literatury po svém, protože dosavadní překlady stárnou a přestávají být vhodné pro nové publikum.[95] Tím vniká poměrně kuriózní jev, kdy originál v kontextu své literatury existuje pouze v jedné podobě, kdežto v jiných literaturách existuje hned v několika verzích, které jsou velmi často, a nemůže tomu ani být jinak, poznamenány dobou svého vzniku a způsobem překladatelské práce.

Podobně je tomu také s dramatizacemi. Můžeme doložit, například na románech F.M. Dostojevského, že jedno jeho dílo bylo dramatizováno hned několikrát. A to většinou dokonce ve stejné době. Proč k tomu dochází? Dramatizace totiž oproti překladu nepřeklenují oblast mezi dvěma jazykovými soustavami, ale oblast mezi dvěma uměleckými druhy: literaturou a divadlem. To však neznamená, že by jejich funkce byla výlučně služebná, i když někteří dramatizátoři ji tak chápou. Jazykový překlad přemosťuje jeden jazykový – a ve své podstatě kulturní systém do jiného, kdežto dramatizace sbírají materiál pro divadelní zpracování v oblasti literatury; tedy především z děl ne-dramatických. Koexistence několika dramatizací stejného díla má pak především příčiny umělecké. Je samozřejmé, že většině divadel nic (kromě autorských práv) nebrání v tom, aby si za podklad vlastní zamýšlené inscenace zvolily některou již existující dramatizaci (přesněji její text). To se také velmi často děje, především ve chvíli, kdy je tento text volně dostupný. Mnoho divadel, a to v nejrůznějších obdobích, však volí dramatizaci vlastní, protože ty stávající neodpovídají jejich potřebám.

To, co problematiku dramatizací spojuje s teorií a praxí překladu, je dialektický poměr mezi tzv. věrností předloze a vlastní originalitou, který připomíná dialektické napětí uvnitř každého žánru, kde se střetávají inovativní a imitativní tendence a vedou „souboj“ o podobu žánrového invariantu. Jiří Levý v knize *Umění překladu* definuje dvě základní funkce či normy překladu: reprodukční (tj. požadavek věrnosti, výstižnosti) a umělecký (požadavek krásy).[96] Rozdíl je však v důrazu, jaký je na tu či onu normu kladen. Překlady stejně jako dramatizace obsahují jak prvky originality a nutné změny, tak také elementy stejnorodé

[95] Tento stav však předpokládá poměrně rozvinutou překladatelskou tradici dané jazykové oblasti.
[96] Levý, J. *Umění překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 52.

s originálem. Odlišnost mezi dramatizací a překladem pak spočívá hlavně v tom, kde se tato originalita či věrnost předloze mohou projevit. Celá věc se stane mnohem průzračnější, jestliže odcituji pasáž z připomínané knihy Jiřího Levého, kde velmi precizně definuje základní cíl překladu:

„Cílem překladatelovy práce je zachovat, vystihnout původní dílo, nikoliv vytvořit dílo nové, které nemělo předchůdce. Cíl překladu je reprodukční. Pracovním postupem tohoto umění je náhrada jednoho jazykového materiálu jiným, a tudíž samostatné vytvoření všech uměleckých prostředků vycházejících z jazyka; v jazykové oblasti, v níž se odehrává, je tedy původně tvůrčí. Překlad jako dílo je umělecká reprodukce, překlad jako proces je původní tvoření, překlad jako umělecký druh je pomezný případ na rozhranní mezi uměním reprodukčním a původně tvůrčím.“[97]

Jaká je však situace u dramatizací jakožto díla, procesu a žánru? Stejně jako každý překlad je také dramatizace interpretací předlohy a částečně i její reprodukcí. Dramatizátor je především čtenářem původního textu, k němuž musí zaujmout určité interpretační stanovisko, aby mu vůbec mohl porozumět. V procesu dramatizování však nemusí nahrazovat původní jazykový materiál jazykovým materiálem jiným (jiným jazykovým kódem), to pouze v případě, že dramatizuje dílo fungující v jiném jazyce než text jím vytvářené dramatizace. V extrémním případě může, jak to například udělal při dramatizaci Vančurovy prózy *Rozmarné léto*[98] režisér Evžen Sokolovský, pouze text předlohy přepsat do rolí.[99]

Dramatizátor tedy, na rozdíl od tvůrce mezi-jazykového překladu, nestojí v situaci, kdy musí nahradit každou větu a všechna slova novým jazykovým materiálem.[100] Stačí mu, když věty z originálu vezme a přeloží je do struktury dramatu. K takovým případům však dochází jen velmi zřídka, a to hlavně ze dvou důvodů. Především proto, že rozsah originálu obvykle přesahuje možnosti dramatického díla, které většinou, až na některé výjimky – jako je například hra Karla Krause *Poslední chvíle lidstva*[101] určená pro divadlo na Marsu – respektuje uměleckými konvencemi a sociální realitou ustálenou délku představení. I velmi pietní Borovy přepisy Dostojevského tak musely vypustit řadu dějových linií originálu.[102] A

[97] Ibid., s. 49-50.
[98] Vančura, V. *Rozmarné léto*. Praha: Odeon, 1986.
[99] Vančura, V., Sokolovský, E. *Rozmarné léto*. Praha: Dilia, 1968.
[100] Zde ponechávám stranou pasáže textů překladu, které záměrně zůstávají nepřeloženy jako například jména postav či některé latinské výroky a podobně.
[101] Kraus, K. *Poslední chvíle lidstva*. Brno: Barrister & Principal, 2006.
[102] Z toho vyplývá další podstatný rozdíl mezi dramatizací a překladem, který na rozdíl od dramatizací musí tlumočit dílo celé.

to i přesto, že například jeho dramatizace *Zločinu a trestu*[103] byla rozdělena do dvou dílů a hrána ve dvou na sebe navazujících představeních.[104]

Druhým důvodem je, že dramatizátoři chápou dramatizaci jako druh umění, na jehož konci musí vzniknout nové umělecké dílo – buď literární, nebo, a to má většina dramatizátorů na mysli především, nové umělecké dílo divadelní. Tomuto záměru je potřeba původní text originálu pokud možno co nejvíce přizpůsobit. Proto je dramatizační proces kombinací obou principů a působí v něm obě normy (reprodukčnosti a uměleckosti). Vždy záleží na tom, zda dramatizátor usiluje o umělecké vyjádření již na úrovni textové a pokouší se vytvořit nové svébytné literární dílo dramatické literatury, nebo je jeho cílem především inscenace – například modelování jeviště jako u E.F. Buriana, který se mohl spokojit s velmi doslovnou dramatizací, protože hlavní váha jeho tvůrčí práce ležela v samé režijní tvorbě.

Dramatizace jako žánr má tedy podobnou povahu a postavení jako překlad, protože také stojí na pomezí mezi reprodukčním a původně tvůrčím uměním. Avšak tato její podvojnost není dána tak jako u překladu spojením reprodukční kvality vzniklých děl a tvůrčího procesu, který k jejich vzniku vede. Obě normy se totiž v dramatizacích uplatňují na úrovni díla a zároveň ve fázi jeho tvorby. Žánr dramatizací je tedy konglomerátem děl, v nichž se snoubí umění reprodukční a tvůrčí ve všech stupních jeho geneze a také existence.

Dramatizace mezi kontextovými žánry

Srovnání dramatizací a překladu odhalilo některé jejich společné vlastnosti a charakteristiky, ale také jasně ukázalo, v čem se dramatizace od mezi-jazykového překladu liší. Další velmi blízkou oblastí dramatizací, na níž se dají velmi jasně demonstrovat specifika žánru dramatizací, jsou tzv. poziční žánry. Dramatizace má totiž v jistém smyslu podobný osud jako jiné poziční či lépe řečeno *kontextově vymezené* žánry, jako jsou parodie, travestie a pastiš. Jmenované žánry spojuje jedna klíčová charakteristika – jsou odvozeny z jiného existujícího díla (nebo souboru děl). V tom se podobají žánru dramatizací. Mezi sebou se především liší ve způsobu, jakým je toto odvození provedeno.

[103] Dostojevskij, F.M. *Zločin a trest*. Přeložil Jaroslav Hulák, Praha: Lidové nakladatelství, 1988.
[104] Dostojevskij, F.M., Bor, J. *Zločin a trest*. Praha: Rosendorf, 1928.

Dramatizace a pastiš

Ještě o stupeň blíž k pojetí dramatizace jako reprodukce než překlad, který, jak jsem ukázal, v sobě obsahuje také prvky inovativní, je žánr zvaný pastiš. Pastiš, někdy rovněž označovaný jako imitace, stylizace či parafráze, je podobně jako dramatizace žánrem kontextovým – relačním. Například podle kanadské teoretičky Lindy Hutcheonové je pastiš na rozdíl od žánru parodie žánrem především imitativním. Tím kontrastuje s transformativní silou parodie, která původní dílo přesazuje do nového kontextu, čímž mu dodává nový význam. Naproti tomu pastiš o žádnou re-kontextualizaci neusiluje. Proto se v souvislosti s ním velmi často mluví o epigonství. Autoři pastišů, pokud lze vlastně vůbec tvůrce takových druhů děl označit za autory, vytvářejí nové texty tím způsobem, že se pokoušejí přestylizovat texty již existující.

Dramatizace by vlastně mohla být, v úzkém, ale opravdu ve velmi úzkém pojetí, považována za určitý druh pastiše. Ovšem jen ve dvou mezních případech. Za prvé, v situaci, kdy by text dramatizace byl omezen na pouhé stylistické úpravy originálu, a za druhé tehdy, pokud by se jednalo o téměř doslovnou dramatizaci již existujícího dramatu či nějaké jiné dramatizace. V tom případě by se možná opravdu taková dramatizace dala za pastiš označit. Texty tohoto typu někdy vznikají v divadlech, kdy se inscenátoři (obvykle dramaturg ve spolupráci s režisérem) pokoušejí upravit již existující dramatizaci v dramatizaci novou. Podobným způsobem například postupoval režisér Jan Mikulášek při tvorbě textu vlastní dramatizace románu *Evžen Oněgin*,[105] když si za výchozí text vybral již existující dramatizaci tohoto Puškinova románu od Jaroslava Janovského[106] a doplnil ji v jistých částech o nový textový materiál z nového překladu *Evžena Oněgina* od Milana Dvořáka.[107]

Otázkou ovšem zůstává, zda takové úpravy textu lze ještě za dramatizace vůbec považovat – zda pouze režijně-dramaturgická úprava textu je dramatizací. Tomuto problému se budu podrobněji věnovat v následujících dvou kapitolách práce. Tady se omezím pouze na konstatování, že tyto úpravy považuji za divadelní adaptace a z množiny dramatizací je vyjímám, protože jde vlastně o běžnou divadelní praxi spojenou s inscenováním původních dramat.[108]

[105] Puškin, A.S., Mikulášek, J. *Evžen Oněgin*, strojopis (archiv Divadla Petra Bezruče), 2007.
[106] Puškin, A.S. Janovský, J. *Evžen Oněgin*. Praha: Divadelní ústav, 1949.
[107] Puškin, A.S. *Evžen Oněgin*, Přeložil Milan Dvořák, Praha: Romeo, 1999. Tento druh režijně-dramaturgické úpravy textu je však některými teoretiky řazen mezi tzv. divadelní adaptace. O terminologických problémech s pojmem divadelní adaptace viz kapitola Typologie dramatizací aneb dramatizace v síti mezi-textových vztahů.
[108] Viz Hořínek, Z. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009, s. 62.

Dramatizace a parodie

Na opačném pólu než pastiš stojí žánr parodie. Podívejme se pro srovnání nejprve na její slovníkovou definici: „PARODIE (z řec. paródiá = přezpívání) – literární žánr imitující a karikující určité literární dílo nebo typ určitých literárních děl zvýrazněním některých jeho typických rysů a obvykle i jejich konfrontací s prvky, které poetika parodovaného díla nepřipouští.“[109] Parodie vstupuje do dialogu s konkrétním literárním (nebo také jiným) dílem a snaží se karikovat a hyperbolizovat některé v něm zažité, etablované a typické postupy. Znalost díla nebo skupiny karikovaných děl je pro recipienta nezbytností, protože jinak parodii nemůže identifikovat a přistoupit na její specifickou hru.

Kromě například J.N. Tyňanova[110] se ve dvacátém století parodii určitou část své profesní kariéry věnovala také Linda Hutcheonová. Ta shrnula své poznatky o tomto tématu v příznačně nazvané knize *A Theory of Parody*.[111] Parodie je podle ní jevem intermediálním, který překračuje hranice jednoho umění a vytváří komunikační, dialogické mosty mezi díly v odlišných médiích. Je formou imitace, ale jde o imitaci, která je charakterizována ironickou inverzí. Parodie pracuje s jistou formou opakování formou variací. Obecně lze říci, tvrdí Hutcheonová, že parodie mnohem více zdůrazňuje odlišnosti a mnohem méně akcentuje společné momenty s parodovaným dílem či komplexem děl, protože jejím cílem v zásadě není napodobení, nýbrž transformace. „Parodie je samozřejmě čistě formální fenomén – syntéza dvou textů nebo jejich dialogický vztah (...)."[112]

Parodie stejně jako dramatizace čerpá látku z již existujících uměleckých děl a transformuje ji do nové podoby, která s originálním dílem vstupuje do kritického vztahu. V parodii jeden text překrývá text jiný, již existující. I z toho důvodu je pro recipienta parodie nutná znalost parodovaného díla, protože bez této znalosti se parodie míjí svým účinkem. Parodie je tedy svébytným typem palimpsestu posilujícím vazby v systému uměleckých děl. Tím, že se primárně nezaměřuje na realitu a – podobně jako dramatizace – nesbírá materiál z tzv. běžného života, vlastně utužuje a přispívá k autonomii umění jako takového.

Dramatizace – jakožto kontextově odvozený žánr – se od parodie liší ve dvou směrech. Za prvé dramatizace není nutně polemickou nebo dokonce výsměšnou karikaturou originálu. Naprostá většina dramatizací si klade za cíl co nejvěrněji přetlumočit originál a

[109] Vlašín, Š. (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 265.
[110] Tynjanov, J.N. O parodii. In *Literární fakt*. Přeložil Ladislav Zadražil, Praha: Odeon, 1988.
[111] Hutcheon, L. *A Theory of Parody*. Urbana/Chicago: University of Illinois press, 2000.
[112] Překlad do češtiny Bohumil Fořt. „Of course, parody is clearly formal phenomenon – a bitextual synthesis or a dialogic relation between texts (...)“ Ibid., s. xiii.

pouze jistá jejich skupina s předlohou otevřeně polemizuje nebo ji paroduje. V tomto aspektu je žánr dramatizací založen jinak než parodie. Parodie se neomezuje na dramatizovaná díla a dramatizovaná díla povětšinou parodickému principu neposkytují ve své struktuře téměř žádný prostor.

Dramatizace a travestie

Podobně asymetrický vztah má dramatizace například také s travestií. Jestliže parodie v užším pojetí bývá popisována jako změna obsahu při zachování formy, pak pro travestii je příznačný pravý opak. Mění formu, ale obsah v ní zůstává zachován. Z tohoto pohledu má žánr travestie k dramatizacím o něco blíž než parodie. I v nich totiž dochází k proměně formy s tím, že obsah má být pokud možno zachován. Tato zdánlivá příbuznost však pokulhává ve dvou směrech. Na rozdíl od parodie a travestie je dramatizace vzhledem k originálu definována hodnotově neutrálně. Nemůžeme například tvrdit, že pro žánr dramatizací je typické a určující humoristicky zpodobňovat nějakou předlohu a „shazovat" její obsah tím, že se záměrně změní forma jeho prezentace. To, na čem travestie a v opačném gardu parodie vlastně stojí, je pro dramatizaci pouze jedna z možností. V žádném případě však dramatizace nemusí směřovat k ironické či kritické polemice, kterou by projevovala změnou formy či obsahu. Od travestie se dramatizace často odlišuje také ve smyslu tzv. věrnosti. V dramatizaci není nutné, aby obsahová stránka originálu byla dodržena. Dramatizace funguje i v tom případě, kdy se, a to někdy také velmi výrazně, od originálu odklání, některá témata či dějové linie záměrně opomíjí a místo nich přichází s novým tematickým materiálem.

Parodie i travestie hrají hru s originálním textem a s očekáváním recipienta, jenž díky znalosti pretextu může do takové mezitextové hry vstoupit a zažívat z ní potěšení. Ani jeden z těchto kontextově vymezených žánrů však není nutně vázán na nějakou konkrétní formu či způsob reprezentace. Parodie a travestie pracují na bázi „jiného" v tom smyslu, že parodované či travestované dílo zbavují jedné stránky jeho existence a nahrazují ji novým prvkem. Tím původní dílo nasvítí z nového úhlu, a znovu ho tak také interpretují. Dramatizace stojí v poněkud odlišné pozici. Může kombinovat prvky parodie či travestie nebo se přímo travestií či parodií stát. Tím však v žádném případě nepřichází o svou původní charakteristiku – je stále dramatizací. Pouze se navíc stává součástí ještě dalšího subžánru, přesnějšího žánrového určení (dramatizace-travestie či dramatizace-parodie).

Vztah dramatizace a obou dalších „dialogicky" postavených žánrů je však ještě o stupeň komplikovanější. Dramatizace totiž díky tomu, že nemusí polemicky vstupovat do

kontaktu s pretextem, má mnohem širší škálu prostředků, jak zapojit parodický princip či princip travestie. Dramatizace může parodovat jev parodovaný již předlohou, jež sama může být parodií či travestií. Může ho také nahradit jevem podobným, který více vyhovuje jejím potřebám, nebo jevem úplně odlišným. Pro dramatizaci tak v zásadě plynou čtyři základní možnosti, jak může nakládat s principem parodie a travestie: a) parodovat či travestovat samotnou předlohu, b) parodovat či travestovat stejný jev jako předloha, c) parodovat či travestovat analogický jev jako předloha, d) parodovat či travestovat odlišný jev než předloha.

Srovnání dramatizací s překladem, pastišem, parodií a travestií je podle mého soudu užitečné ve dvou směrech. Za prvé, se v něm ukazují specifika tohoto kontextuálně vymezeného žánru, která se projevují především přímo v povaze dramatizovaných textů. Jsou to totiž texty, které jsou spojeny s divadelní funkcí a často nesou formální znaky dramatu či dramatického textu. Jejich přirozenost jim tedy velí směřovat od literatury, kde berou materiál pro svou tematickou, ale často také formální výstavbu, k dílům, které mají ambici fungovat v rámci literární komunikace (především dramata), tak také tvarovat komunikační situaci určité divadelní inscenace.

Za druhé, dramatizace nutně nespecifikují svůj poměr k výchozímu textu, protože s ním na rozdíl například od parodie bezpodmínečně nemusí vstupovat do polemického vztahu. Pro dramatizace totiž stále platí vnitřní pluralita, jež se projevuje právě ve vztahu k jejich předloze. Ten může být velmi polemický, inovativní či transformativní apod., nebo na druhou stranu velmi pietní, maximálně věrný a imitativní. Proto dramatizace není možné ztotožňovat s žádným jiným pozičním žánrem ani s praxí mezi-jazykového překládání. Vybrané dramatizace mohou sice inklinovat k pólu imitativnímu a blížit se tak k pastiši či překladu, nebo naopak velmi ostře s původním dílem polemizovat jako parodie. Vždy to však musejí provádět z pozice dramatického textu či divadelní inscenace vzniklé na podkladě jiné literární – ať už dramatické nebo nedramatické – předlohy. Pokud dramatizované dílo oslabí vazbu na originální text natolik, že tato vazba již přestane být jasně patrná, přehoupne se toto dílo z pólu inovativního do parafráze, která již nespadá do hranic vymezených pro žánr dramatizací. Nutná mezi-textová vazba dramatizací na originál pak může být vedena na mnoha různých úrovních. Může se projevit na úrovni postav, děje, převzatých a transformovaných motivů apod. Inovativní modus, stejně jako parodie může transformovat a polemicky přehodnocovat jednotlivé prvky původního díla, nebo je také může zachovat v nezměněné podobě a přehodnotit mnohem rafinovaněji tím, že je zasadí do úplně nového významového kontextu.

Obloukem se tedy vracím opět k tématu, jehož jsem se dotkl již v předcházející kapitole: vztahu dramatizace a předlohy. Je tomu proto, že tento vztah je společně s poměrem dramatizací k řadě dramatických textů a divadelních inscenací pro dramatizace fundamentální. Zatím jsem se mu ovšem věnoval především z pozice samotné dramatizace, když jsem zkoumal míru její „věrnosti“ originálu. Ovšem, na poměr mezi dramatizací a originálem se dá pohlížet i z opačné strany; tedy z pozice samotného pretextu.

IV. Pretexty dramatizací

Významným aspektem zkoumání dramatizací jako žánru, díla i procesu jeho vzniku je, jak již snad jasně vyplynulo z předcházejícího výkladu, povaha originálu. Musí mít takový text určité specifické kvality, aby mohl být dramatizován? To je otázka, na kterou se dá jen velmi těžko odpovědět. Na jednu stranu si není možné nevšimnout faktu, že některé texty jsou častěji dramatizovány než texty jiné. Existuje řada dramatizací románů Karla Čapka,[113] Franze Kafky[114] či Vladimíra Párala.[115] Na druhé můžeme najít řadu autorů, jimž se dramatizace jakoby vyhýbají. Například neznám žádnou dramatizaci knih Ludvíka Vaculíka a pouze jedinou dramatizaci novely Arnošta Lustiga.[116] Sám tento fakt však ještě neznamená, že jejich texty jsou nedramatizovatelné, ale jenom to, že se o dramatizaci děl těchto autorů zatím ještě nikdo nepokusil.

Bylo by pošetilé pokoušet se normativně stanovit kritéria tzv. dramatizovatelnosti textu nebo dokonce určovat rysy, které dílo musí splňovat, aby se mohlo stát předlohou dramatizace. Taková snaha je totiž předem odsouzena k nezdaru. Není možné mluvit o dramatizovatelných či nedramatizovatelných předlohách, a to především v době, kdy se divadlo dokáže vyrovnat třeba i s telefonním seznamem, a úspěšně tak uvést na scénu jakýkoli text. To, co může být v určité době považováno za neinscenovatelné či nedramatizovatelné, v jiné době či v jiné divadelní kultuře může celkem snadno fungovat na jevišti i v oblasti dramatické literatury. Vzhledem k tomu, že dramatizace jsou závislé na tvůrčí metodě, není

[113] Mezi nejvýznamnější dramatizace Čapkových románů se řadí několik zpracování *Války s mloky*, ale také dramatizace jeho poslední nedokončené prózy *Život a dílo skladatele Foltýna*, případně úpravy jeho povídkových souborů. Kohout, P. Válka s mloky; Musical mystery. In *Prahry*. Brno: Větrné mlýny, 2010, s. 393-486.; Čapek, K, Peřinová, I. *Válka s mloky*. strojopis: Naivní divadlo Liberec, 1994.; Čapek, K., Špičková, K., Šimák, P. *Válka s mloky*. Ostrava: Národní divadlo Ostrava, 2009.; Čapek, K., Sobková, I. Válka s mloky, *Tvořivá dramatika* 17, č. 1., 2006, s. 16-36.; Pavlíček, F. Zrcadlení. In *Zrcadlení*. Brno: Atlantis, 1997, s. 137-208.; Čapek, K., Pavlíček J. *Život a dílo skladatele Foltýna aneb Posedlost*. Praha: Dilia, 1990.; *Trapná Muka*. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace a režie Jan Mikulášek. Premiéra 2.4. 2011.

[114] Ponurý svět Kafkových próz se, možná až překvapivě, do podoby dramatu a jevištní inscenace svého času pokoušela převést řada režisérů i dramatiků. Pod společnou dramatizací *Ameriky* jsou podepsáni Pavel Kohout s Ivanem Klímou (Kafka, F., Kohout, P., Klíma, I. *Amerika*. Praha: Dilia: 1991.) a tentýž román zdramatizoval Zdeněk Hořínek (Kafka, F., Hořínek, Z. *Amerika*. Praha: Dilia, 1990.) za svého působení ve *Studiu Ypsilon*. *Proces* zase v šedesátých letech zdramatizoval Jan Grossman (Kafka, F., Grossman, J. Proces. *Divadlo* 17, č. 6., 1966, s. 81-98. V poslední době tentýž román uvedl Dušan D. Pařízek. *Proces*. Divadlo Komedie. Dramatizace a režie Dušan D. Pařízek. Premiéra 3.9. 2007.

[115] Snad nejoblíbenějším přepisem Páralova románu je Uhdeho dramatizace *Profesionální ženy*, kterou musel tzv. „pokrýt" režisér Zdeněk Pospíšil. Hra byla uvedena v *Divadle na provázku* v Pospíšilově režii v roce 1974. *Profesionální žena*. Divadlo Na provázku. Dramatizace Milan Uhde pod krycím jménem (Zdeněk Pospíšil), režie Zdeněk Pospíšil. Premiéra 8.11. 1974.

[116] Jedinou mně známou dramatizací Lustigova textu je dramatizace *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou*. *Čekání*. Divadlo Dagmar Karlovy Vary. Scénář Naďa Pajanková a Petra Kohutová, režie Hana Franková. Premiéra 22.2. 2003.

možné omezovat jejich působnost pouze na vybrané texty. Žádné umění, alespoň v současném chápání, není omezeno na určitý typ materiálu, jenž může zpracovávat. Aristotelovo dědictví normativní poetiky dovedené do extrémních poloh v mnoha klasicistních poetikách (například ve spise *O umění básnickém* Nicoly Boileaua-Despréauxe)[117] a v mnoha ohledech přetrvávající i v romantických estetikách je v současnosti jak v umění, tak také ve vědách, jež ho popisují, považováno za anachronismus. Neexistují témata, příběhy či umělecká díla, která by ze své podstaty byla vyloučena ze hry adaptačních a intermediálních transformací. Proto je zapotřebí velké míry obezřetnosti, aby se také do našeho uvažování nevloudily skryté formy normativního uvažování.

Dramatizace fragmentů

Dramatizace jsou ve své čisté a bezpříznakové podobě dány vztahem dvou textů či jejich struktur. Na jedné straně stojí text originálu a na druhé straně zase text dramatizace. Dramatizační proces je pak procesem umělecké transformace různého stupně jednoho textu v text jiný, s divadelní funkcí. Praxe ovšem ukazuje, že tato bezpříznaková situace nemusí vždy odpovídat realitě. Jsou známy příklady dramatizací, jež nečerpají pouze z jednoho textu, ale berou si materiál hned z několika literárních děl. Před několika lety byl například v Divadle Husa na provázku uveden tzv. *Cirkus Havel*,[118] jenž je sestaven z řady dramatických i ne-dramatických textů Václava Havla. Je pak možné o takové transformaci hovořit ještě jako o dramatizaci?

Nekomplikovanou rovnici dramatizací vycházející z předpokladu, že na obou jejích stranách stojí vždy jeden text, je možné zpochybnit hned z několika hledisek. Dramatizace totiž mohou zpracovávat pouze určitý fragment pretextu. Například Dostojevského romány jsou velmi rozsáhlá díla, jejichž samotná četba i zběhlému čtenáři zabere několik desítek hodin. *Bratři Karamazovi*[119] třeba čítají téměř tisíc stran textu. Každý dramatizátor, který chce transformovat tento román do podoby dramatu, tedy musí buď originál výrazně zkrátit, nebo si musí vybrat pouze určitou jeho část, resp. dějovou linii. František Derfler, umělecký vedoucí a duše brněnského Divadla U stolu, tímto způsobem vytvořil text dramatizace tohoto

[117]Boileau-Despréaux, N. Umění básnické. In Květa Sgallová a Jiří K. Kroupa (eds.): *O umění básnickém a dramatickém*. Přeložil Aleš Pohorský, Praha: Koniasch Latin Press, 1997, s. 183-216.
[118] Havel, V., Morávek, V., Oslzlý, P. *Cirkus Havel aneb My všichni jsme Láďa*. Brno: Větrné mlýny, 2008.
[119] Dostojevskij, F.M. *Bratři Karamazovi I*. Přeložil Prokop Voskovec, Praha: SNKLU, 1965,; Dostojevskij, F.M. *Bratři Karamazovi II*. Přeložil Prokop Voskovec, Praha: SNKLU, 1965.

románu i následnou inscenaci, která nese název *Legenda o Velkém inkvizitorovi*.[120] Z původního románu si vybral jednu jeho tematickou linii, která se váže k postavě Ivana Karamazova, a ostatní dějové linie i postavy vypustil. Vznikla tak dramatizace fragmentu z Dostojevského. Obdobným způsobem s dalšími Dostojevského prózami naložili i v Divadle v Celetné při tvorbě inscenace nazvané *Něžná je noc*,[121] jenom s tím rozdílem, že v tomto případě nevznikl žádný dramatizovaný text ve formě dramatu, ale jen jakýsi scénář situací. Je tedy jasné, že dramatizační praxe se neomezuje pouze na dramatizování celých děl, ale může pracovat pouze s jejich částmi.

Nepravé dramatizace

Poněkud zapeklitějším příkladem dramatizací jsou dramatizace bez výchozího textu. Ve své podstatě je ani za dramatizace nemůžeme označit, protože nemají jasnou či alespoň skrytou vazbu na jiné literární dílo. I proto je označuji jako dramatizace nepravé. Tyto dramatizace totiž nesplňují několik základních požadavků, které jsou obecně na dramatizace kladeny. Nejenže nezpracovávají žádný konkrétní výchozí text, ale zároveň nesplňují ani specifikaci druhou. Nejsou samostatným dílem a tím pádem také nejsou součástí širší množiny žánru dramatizací. Jejich osud je vlastně spojen pouze s dramatizačním procesem. O jaký proces se ovšem může jednat, když v něm úplně absentuje složka výchozího textu?

Nepravé dramatizace jsou dramatizacemi, v nichž se uplatňuje proces dramatizování jednak ve vztahu k vlastní struktuře díla, tak ke struktuře žánrové formy, k níž náleží text, v němž se uplatňuje. V podstatě jde o jev fungující na základě analogie s dramatickou strukturou a většinou se uplatňuje v epice, může ale také pronikat do struktur lyrické poezie. Není výjimkou, že se při četbě některých románů setkáme s postupy typickými pro drama. Například v Joyceově *Odysseovi*[122] můžeme najít dialogizované kapitoly, které kdyby se z románu vytrhly, mohly by fungovat jako samostatná jednoaktovka. Podobně také Michal Viewegh v románu *Báječná léta pod psa*[123] určité části svého textu koncipuje ve formě dramatických dialogů. Ještě zjevnějším a výraznějším příkladem tohoto jevu jsou romány

[120] *Legenda o Velkém inkvizitorovi*. Divadlo U stolu. Scénář a režie František Derfler. Premiéra 13.-14.5. 2009. Podobně Derfler upravil Wajdův přepis *Idiota*, který si z románu bere pouze závěrečnou situaci, kdy nad mrtvou Nastasjou Filipovnou rozmlouvá kníže Myškin s Rogožinem. *Nastasja Filipovna.* Divadlo U stolu. Scénář Andrzej Wajda a František Derfler, režie František Derfler. Premiéra 29.4. 2012.
[121] Tato inscenace kombinuje úryvky *Zločinu a trestu* věnované postavě Marmeladova s monologem muže z novely *Něžná*. *Něžná je noc*. Divadlo v Celetné. Scénář a režie Patrik Hartl. Premiéra 5.11. 2011.
[122] Joyce, J. *Odysseus*. Přeložil Aloys Skoumal, Praha: Odeon 1976.
[123] Viewegh, M. *Báječná léta pod psa*. Brno: Petrov, 2002.

Helma Hrůzy[124] a *Fronta*[125] dvou současných ruských spisovatelů Viktora Pelevina (*Helma Hrůzy*) a Vladimíra Sorokina (*Fronta*). *Helma Hrůzy* je dialogizovaným „záznamem" chatové komunikace, která označením mluvčích a jednotlivými po sobě jsoucími replikami velmi připomíná dramatický dialog, alespoň po jeho formální stránce. Sorokinova *Fronta* je v tomto směru ještě o stupeň vynalézavější, protože je složena výhradně z promluv vedených v přímé řeči aniž by text jasně označoval jejich konkrétní původce. Jsou jimi lidé čekající v nekonečné frontě, kteří v románu většinou nemají ani žádné vlastní jméno, ani jedinečný popis. Takové postupy jsou jedním z možných projevů nepravé dramatizace a daly by se označit jako formální. Vybraná epická díla v těchto případech do svých částí nebo také celku díla začleňují formální strukturu dramatického dialogu, jemuž ovšem v mnoha případech chybí scénický charakter.

Další průnik principů dramatické výstavby do sféry epických děl můžeme pozorovat ve sféře způsobů vyprávění. Tady se odkazuji ke koncepcím W.C. Bootha a K.F. Stanzela zmíněným v první kapitole. Oba tito autoři vlastně popisují penetraci dramatických postupů do epických děl, která se stává součástí narativní strategie textu. Identifikují tzv. dramatizované vypravěče, scény a způsob ozvláštnění textu.[126] Tyto nepravé dramatizace vytvářejí sebe-dramatizující se strukturu, která ozvláštňuje strukturu narativní.

Analogickým jevem nepravých dramatizací v oblasti dramatu je pak epizace. Ta na rozdíl od dramatizace není zanesena takovým množstvím jiných významů, ale přesně pojmenovává existenci a postavení některých ryze narativních postupů v dramatu jako je například vstup vypravěče či delší monology chóru, případně rychlé změny prostředí a času. Tady se ovšem prvky epizace do určité míry prolínají již s prvky typickými pro filmové vyprávění jako je technika střihu, montáže apod.

Hledání originálu

Další metodologický problém leží před každým badatelem, který se zaobírá myšlenkou na systematizaci dramatizací, pokud se podívá na některé na první pohled neproblematické dramatizace. Při jejich podrobnějším zkoumání často vyplyne na povrch velmi zajímavá skutečnost, že totiž do jejich struktury – a to ať na úrovni jednotlivých replik, scén, nebo obrazů – pronikl slovní materiál či motivické trsy z jiného díla autora předlohy,

[124] Pelevin, V. *Helma hrůzy*. Přeložil Vladimír Dvořák, Praha: Argo, 2006.
[125] Sorokin, V. *Fronta*. Přeložil Tomáš Glanc, Praha: Malá skála, 2003.
[126] Na podobném základě pak také stojí dramatizace pasáží v detektivkách, o níž mluví Cigánek, jež vlastně představuje průnik dialogizace a prvků akčnosti do struktury specifického žánru narativní prózy.

nebo dokonce z díla úplně jiného autora.[127] Ještě komplikovanější situace nastává, když dramatizace nemá úplně jasný zdroj. Dá se namítnout, že taková situace u dramatizace přece nemůže nastat, protože jinak by přece přestala být dramatizací. Jistě, ale mám na mysli stav, kdy není jasné, jaký z variantních textů originálu sloužil jako východisko dramatizačního procesu. Uvedu zde dva možné případy tohoto jevu.

Za prvé, je to situace, kdy přesně nevíme, jaká varianta textu byla pro proces dramatizování použita jako východisko. To se stává v případech, kdy sám originál nemá jedinou ustálenou podobu. Příkladem může být Hrabalova *Příliš hlučná samota* (či jen *Hlučná samota,* existuje ve třech různých podobách).[128] Dramatizátor si pro svou dramatizaci nemusí nutně vybrat kanonizovanou verzi díla, k níž se přiklonil sám autor. Podobně by se dalo uvažovat i o přepisu Bezručových *Slezských písní*.[129] Které vydání má sloužit jako východisko? To v žádném případě nelze autoritativně určit. Obvyklou praxí dramatizátorů bývá, že si vyberou jeden text jako základní a ostatní varianty používají podle potřeby a doplňují jejich textovým či motivickým materiálem pouze určitá místa kompozice dramatizovaného díla.

Za druhé, podobný stav vzniká za situace, kdy v dané kultuře existuje několik verzí překladu některého z děl světové literatury. Ani zde se dramatizátor nemusí držet pouze jedné verze; nemusí spoléhat jen na jednoho interpreta, ale může volně kombinovat a propojovat různé překlady. Tak postupoval například Jan Mikulášek při dramatizování *Evžena Oněgina*[130] pro svou ostravskou inscenaci v Divadle Petra Bezruče, neboť spojil prvky Janovského překladu/dramatizace se současnějším Dvořákovým překladem.[131] Mikuláškova dramatizace je rovněž případem, který nejenže kombinuje dva různé překlady ruského originálu, ale nadto ještě vychází z jedné stávající dramatizace *Evžena Oněgina* od Jaroslava Janovského.[132]

Na druhou stranu je potřeba zdůraznit, abych se vyhnul případným metodologickým nesrovnalostem, že Mikuláškova úprava Janovského není pouhou režijně-dramaturgickou úpravou, ale novým dramatickým dílem již na úrovni samotného textu, i když hlavním cílem celého dramatizačního procesu v tomto konkrétním případě byla především divadelní

[127] Kombinace různých literárních předloh byla typická pro režijní tvorbu Evy Tálské. Například její inscenace *Píseň o Viktorce* se původně zaměřila na jednu epizodní linii *Babičky* Boženy Němcové, ale v průběhu zkoušení se nakonec přiklonila k dramatizaci Seifertovy stejnojmenné básně.
[128] Hrabal, B. *Hlučná samota*. Milan Jankovič (ed.), Praha. Pražská imaginace, 1994.
[129] Bezruč, P. *Slezské písně*. Praha. Československý spisovatel, 1989.
[130] Puškin, A.S., Mikulášek, J. *Evžen Oněgin*, strojopis: Divadla Petra Bezruče, 2007.
[131] Puškin, A.S. *Eugen Oněgin*. Přeložil Josef Hora, Praha: Lidové nakladatelství, 1975 a Puškin, A.S. *Evžen Oněgin*, Přeložil Milan Dvořák, Praha: Romeo, 1999.
[132] Puškin, A.S., Janovský, J. *Evžen Oněgin*. Praha: Divadelní ústav, 1949.

inscenace na scéně Divadla Petra Bezruče v Ostravě. Mikulášek totiž netransformoval pouze již existující dramatizaci, ale dramatizoval i určité pasáže přímo z Puškinovy předlohy, když pracoval s Dvořákovým překladem tohoto díla. Jsem si ovšem vědom toho, že Mikuláškova dramatizace balancuje na hraně mezi dramatizacemi a divadelními adaptacemi jakožto režijně-dramaturgická úprava již existujícího dramatu. Její zařazení mezi dramatizace proto není v žádném případě jednoznačné, neboť se zřetelně jedná o hraniční fenomén.

Může být drama dramatizováno?

Posledně uvedený příklad směr výkladu posouvá na úroveň literárních druhů. Proč? Protože nás staví před jednu ze základních otázek celého teoretického uvažování o dramatizacích. Jednoduše řečeno, je potřeba rozhodnout, zda v pozici pretextu musí stát pouze literární dílo ne-dramatické, nebo můžeme do žánru dramatizací rovněž zařadit přepisy původních dramatických děl; původních dramat. Osobně transformace dramat řadím rovněž do skupiny děl, které označuji jako dramatizace.[133] Mám pro to několik důvodů. Především, i tyto transformace splňují základní podmínky, jimiž jsem v úvodních kapitolách vymezil základní pozici žánru dramatizací. Také ony si uchovávají otevřenou vazbu ke své předloze a svými formálními charakteristikami odpovídají dílům dramatické literatury nebo divadelních inscenací. To mě vede k přesvědčení, že není praktické je ze souboru dramatizací úplně vyčlenit a vytvářet pro ně vlastní specifickou kategorii.

[133] Poněkud odlišně na dramatizace původních dramat pohlíží Iva Šulajová: „Dodejme ještě, že termín dramatizace chápeme v užším smyslu jako specifický pro transformaci původně nedramatického textu do dramatické, a tudíž automaticky i divadelní struktury (patrně se pouze velmi zřídka setkáme s termínem rozhlasová, televizní nebo filmová dramatizace), zatímco termín adaptace šířeji funguje i pro transformace jiného než literárního uměleckého druhu.“ Šulajová, I. Dramatizace jako teoretický problém. *Divadelní revue* 15, č. 4, 2004, s. 47. Šulajová tak vylučuje z prostoru dramatizací například texty Pavla Kohouta Cyrano! (Kohout, P. *Cyrano!* Praha: Dilia, 1991.) a Cyrano!! (Kohout, P. Cyrano!! In *Čtyři a Cyrano*!! Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 281-363.) čerpající z dramatu Edmonda Rostanda (Rostand, E. *Cyrano de Bergerac*. Přeložil Jaroslav Vrchlický, Brno: Větrné mlýny, 2005.) nebo třeba text divadelní hry Milana Uhdeho *I chytrák se spálí* (Ostrovskij, A.N., Uhde, M. I chytrák se spálí. In Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou. Brno: Atlantis, 2001, s. 31-69.), který otevřeně vychází ze stejnojmenného Ostrovského dramatu (Ostrovskij, A.N. *I chytrák se spálí.* In Hry II 1861-1871. Přeložil Jan Kopecký, Praha: Československý spisovatel, 1951, s. 125-210.) a mnohé další dramatizace inspirované dramatizacemi předcházejícími, tzv. dramatizace dramatizací. Tím, že dramatizace omezuje jen na transformaci literárního díla nedramatické povahy (možná proto, že transformaci dramatu v nové drama pokládá za jiný druh transformace) opomíjí celou řadu textů, jež vznikly v procesu strukturální transformace samotné dramatické struktury. Tomu však odporují vyjádření některých dramatizátorů, kteří dramatizace píší často právě proto, aby původnímu dramatickému textu dodali prvky napětí a například vyostřili konflikt mezi postavami, ale i jejímu vlastnímu rozdělení dvojí dramatičnosti: dramatického napětí v díle a formálních znaků dramatu jakožto literárního druhu. Šulajová, I. Dramatizace jako teoretický problém. *Divadelní revue* 15, č. 4, 2004, s. 46-61. Rovněž tvrzení, že rozhlasová dramatizace není dostatečně frekventovaný termín není příliš přesvědčivé a neodpovídá běžné praxi.

Neméně podstatným kritériem, proč dramatizace původních dramat a v některých případech i dramatizace dramatizací podle mého názoru náleží do skupiny dramatizovaných děl, je povaha procesu dramatizace. O čem přesně mluvím? Při dramatizačním procesu, jehož výsledkem je dramatizované dílo, přece vzniká zbrusu nová dramatická situace a často dochází k transformaci v původním dramatu obsažených epických nebo lyrických prvků. Tyto texty počítají s novým kontextem, s novým typem dramatické a divadelní poetiky. V dramatizacích dramat se také oproti předloze posiluje dějový spád, vyostřuje konflikt, dialogizují se původně monologické pasáže, což jsou všechno kvality neoddělitelně spojené s dramatizacemi (a to i mimo oblast umění). Proto se domnívám, že vylučovat dramatizace dramat ze sféry dramatizačního procesu a žánru není příliš vhodné.

Na druhou stranu jsem si dobře vědom některých úskalí, jež tento postoj přináší. Velmi těžko se v něm totiž odliší dramatizace dramat od pouhé režijně-dramaturgické úpravy textu. Jistě, asi by nebylo příliš žádoucí za dramatizace považovat všechny dramaturgovy škrty, jeho drobné nebo i radikální změny replik, přeskupování dějství, slučování rolí do jedné apod. Všechny tyto úpravy samozřejmě vedou k posunu v původní struktuře dramatického díla. Avšak v tomto případě nejde o změny, jež by se podílely na vzniku nového dramatizovaného textu. Pokud bychom se takové úpravy za dramatizace rozhodli považovat, museli bychom do oblasti dramatizovaných děl včlenit také všechny inscenace původních dramat spojené s dramaturgicko-režijními úpravami dramat a prohlásit je za dramatizace svého druhu. To by ovšem byl krok poměrně odvážný a ve své podstatě destruktivní, protože by rozšířil pojem dramatizace na všechny inscenační úpravy původních dramat.

Proto je tedy potřeba velmi důsledně odlišovat dva možné typy dramatizovaných děl. Prvním jsou dramatizace původních epických či lyrických předloh, jejichž výsledkem je buďto nový dramatizovaný text nebo inscenace (divadelní či rozhlasová). Druhým pak dramatizace původních dramat, u nichž však platí, že musí jít o takový typ transformace, jenž vede k novému dramatizovanému textu – ke vzniku nového dramatu. Podmínky dramatizací dramat jsou tedy mnohem přísnější než podmínky nastavené pro dramatizace epických děl. U nich nemusí nový dramatizovaný text vůbec vzniknout, a pokud vznikne, může mít podobu jak dramatu, tak třeba jen divadelního scénáře (nebo i několika scénářů). Naproti tomu, abychom vůbec mohli mluvit o dramatizaci dramat, musíme mít v ruce nový text – nové drama, které přepisuje, aktualizuje, paroduje apod. nějaké drama již existující.

Rovnice dramatizace *text = text* zůstává dominantním jevem dramatizačního procesu. Všechny uvedené příklady pouze ukazují, že taková relace nemusí být jediná možná. Nepravé dramatizace, dramatizace dramat, dramatizace různých verzí originálu či dramatizace jako

koláž z textů jednoho či více autorů jsou specifickými případy, které ukazují široké pole možností, kudy se může dramatizační tvorba vydat, nikoli však její hlavní proud. Podobnou alternativou je také zpracování jiného ne-uměleckého textu (například telefonního seznamu či dopisové korespondence, jak to ukázal brněnský režisér Jan Mikulášek v inscenaci *Korespondence V+W*)[134] nebo jiného druhu umění (sem bych mohl zařadit například dramatizace komiksů, animovaných i hraných filmů apod.). Především linie dramatizací filmových a komiksových předloh je v současné době velmi populární a to jednak v divadlech zaměřujících se na dětského diváka, jako je například brněnské Divadlo Polárka Brno (*Jen počkej, zajíci*!),[135] ale také v divadlech orientujících se na diváka již dospělého (*Marnie, Sladký je život*).[136] Zaměření mé práce mi však nedovolí tyto specifické ne-literární předlohy zkoumat podrobněji, protože se v ní zaměřuji pouze na dramatizace literárních děl: lyrických, epických, ale také dramatických.

Teorie dramatizací, jak jsem snad jasně v této kapitole prokázal, se nemůže omezit pouze na popis dramatizovaných děl, ale musí rovněž zohlednit jejich poměr k originálnímu textu. Jaký tento poměr je pak lze identifikovat jen s dobrou znalostí originálu. Sám originál, svou žánrovou a druhou příslušností pak vlastně nastavuje základní rámec dramatizačního procesu. Je to materiál, který se prostřednictvím užití dramatizačních technik transformuje do podoby dramatizovaného díla. Vždy pak samozřejmě záleží na intenci dramatizátora: zda chce originál pouze tlumočit, nebo zásadně přehodnotit, ale také na tom, jestli je text originálu třeba transformovat do dramatické struktury (při dramatizacích epických a lyrických předloh), nebo je potřeba ozvláštnit původní dramatickou strukturu a vytvořit tak zbrusu nové dramatické dílo.

[134] *Korespondence V+W*. Národní divadlo Brno, Reduta. Dramatizace Dora Viceníková, režie Jan Mikulášek. Premiéra 5.11. 2010.
[135] *Jen počkej, zajíci!* Divadlo Polárka Brno. Scénář a režie Hana Mikolášková. Premiéra 11.10. 2008.
[136] *Marnie*. Národní divadlo Brno. Dramatizace Dora Viceníková a J.A. Pitínský, režie J.A. Pitínský. Premiéra 10.10. 2008. (Tato dramatizace vlastně vznikla na základě jak filmové předlohy Alfreda Hitscocka, tak také podle původního románu Winstona Grahama.) *Sladký je život*. Národní divadlo Ostrava, Divadlo Jiřího Myrona Ostrava, Adaptace Marek Pivovar a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 4.2. 2006.

V. Typologie dramatizací

V předcházející kapitole jsem se dotkl otázky, zda pozici pretextu (originálu) dramatizace může zastávat původní drama, nebo jsou dramatizace striktně omezeny na oblast transformací původně ne-dramatických děl. Tuto klíčovou otázku celé práce jsem zatím řešil pouze v souvislosti s vlastním kontextově-tvarovým vymezením žánru a s druhovou charakteristikou pretextu. Ve svém uvažování jsem se však zatím přidržoval především linie, která by se dala označit jako textová. V dosavadním výkladu jsem se totiž díval na dramatizace jen jako na textový či inscenační fenomén. Tento pohled, který považuji v každém ohledu za oprávněný, však opomíjí řadu externích faktorů, které s dramatizacemi velmi úzce souvisejí. Dramatizovaná díla totiž nestojí osamoceně, ale podléhají externím vlivům prostředí, v němž fungují. Na jejich postavení se podílí jednak samotní autoři, ale také divadelní kontext, v němž operují, nebo třeba vydavatelské normy. Proto v této fázi musím opustit ryze dílo-centrickou rovinu úvahy a doplnit ji o kontext, jehož jsou dramatizovaná díla součástí.

O dílech samotných tedy budu dále přemýšlet především jako o strukturách, jejichž podoba a pozice jsou určeny také prostředím, k němuž náleží. Proto a) vymezím strukturní pozici dramatizací ve vztahu k dramatu jakožto literárnímu druhu, b) prozkoumám pragmatickou dimenzi celého problému – tedy uvážím, nakolik se na podobě a pozici jednotlivých dramatizací podílí například postavení autora v literárním a divadelním umění apod. Pokusím se také, prostřednictvím tří os, navrhnout typologii dramatizací a navrhnout pět jejich typů: dramatizace literární a divadelní, dramatizace imitace a inovace (ty už jsem vymezil v předchozím textu) a dramatizace z hlediska externích faktorů. Tuto typologii pak srovnám s některými stávajícími koncepcemi dramatizací a dále vymezím jasnou hranici mezi několika příbuznými pojmu: adaptacemi v obecném slova smyslu, divadelními adaptacemi a dramatizacemi, a krátce pojednám o dramatizacích z perspektivy teorie intertextuality. Nejprve ale podám stručnou charakteristiku dramatu jakožto literárního druhu, abych zvážil jednu z klíčových otázek celé práce: zda patří dramatizovaná díla mezi dramata, či nikoli.

Drama definované na základě funkčního vztahu k divadlu

Podstatným rysem dramatu je jeho „dvoudomost“. Co pod tím slovem mám na mysli? Jeho schopnost fungovat ve dvou kontextech: za prvé, jako literární dílo podobně jako román

či báseň, která je konkretizována čtenářem; za druhé, jako dílo, které se má či alespoň může stát podkladem divadelní nebo rozhlasové inscenace. To samozřejmě neznamená, že by také jiné, ne-dramatické texty nemohly sloužit jako materiál pro divadelní umělce.[137] Drama je však jediným typem literárního díla, které s takovou realizací přímo počítá. Proto se do jeho struktury promítají tu větší, jindy menší měrou principy a možnosti soudobé divadelní poetiky. Dá se tedy říct, že drama je literárním dílem, v němž je obsažen ohled na případné divadelní zpracování. Tímto pojetím se hlásím ke koncepci dramatu literárního teoretika Pavla Janouška, který drama vymezuje vůči próze a poezii následujícím způsobem:

„Jediné, co při historické proměnlivosti a rozmanitosti jevu zvaného drama umožňuje i velmi málo školenému čtenáři či diváku zařadit do jediné druhové „přihrádky" všechna díla (od Aischyla až např. po Becketa), je jejich vnější tvar, tedy forma zápisu literární výpovědi jako textu určeného k divadelnímu předvádění."[138]

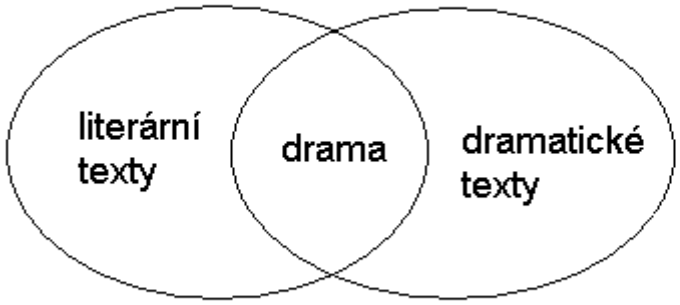

Schéma C: drama v průniku mezi literárními a dramatickými texty

Drama je jedním ze tří literárních druhů, ale, jak ukazuje schéma, zároveň také jedním typem dramatického textu. Sám pojem dramatický text zahrnuje jak drama, tak také řadu jiných textů, jež jsou primárně určeny k inscenování. Tyto texty bez literární funkce nazývám texty divadelními.[139] Popsané dělení je závislé na vydavatelských a inscenačních normách každého období. Proto jedno dílo ve dvou různých vydáních může být přiřazeno jednou

[137] „Drama však není jediným druhem, který slouží divadlu jako text; tutéž funkci plnívají – byť méně často – i díla lyrická a epická." Veltruský, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 10.
[138] Janoušek, P. Drama jako metodologický problém. In *O poetice literárních druhů*. Ed. Marie Kubínová, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995, s. 15.
[139] Tady se do určité míry kryji s terminologií Petra Pavlovského-Fialy. Pavlovský - Fiala, P. Pojetí dramatu a divadelního textu v teorii divadla. *Prolegomena scénografické encyklopedie*, 1972, č. 13, s. 63-85.

k dramatu a jednou pouze k množině dramatických (přesněji divadelních textů).[140] Hranice mezi dramatem a divadelním textem je přitom velmi propustná. Jde vlastně o jakési kontinuum forem a typů mezi dvěma krajními póly: dramatem a divadelním textem. Na jedné straně stojí dramata tzv. knižní, která téměř úplně ztratila svou funkci divadelní a na straně druhé se objevují divadelní texty (technické scénáře) bez jakékoli estetické funkce, jejichž existence je pouze služebná.

Vzájemný poměr dramatizace a dramatu aneb Jsou dramatizace autonomním literárním dílem?

Je dramatizace jako literární dílo typem dramatu, a tedy také součástí širší množiny dramatických textů? A je stejně jako ostatní dramata dílem integrálně básnickým určeným také k tomu, aby se stalo podkladem – jednou ze složek – divadelní inscenace? Ani na jednu z obou otázek bohužel neexistuje jednoznačná odpověď. Jde v podstatě o to, že není příliš jasné, zda bychom dramatizace měli považovat za svébytné literární dílo, nebo ne. O tom, že mnohé dramatizace nejsou začleněny do prostoru literární komunikace, vypovídá poměrně slušná „hromada" textů ležících v archivech divadel – textů, jež nikdy nebyly vydány v knižní podobě. Jejich funkčnost je omezena pouze na komunikaci divadelní (a to převážně jednorázového charakteru – text je použit pro potřeby jedné inscenace), nikoli literární (s výjimkou autora a inscenačního týmu, kteří jsou zpravidla společně s „archivními archeology" z řad teatrologů jeho jedinými čtenáři). Pavel Janoušek jde v tomto smyslu ještě dál, když tvrdí, že některé dramatizace nejsou literárními díly nejen z toho důvodu, že se

[140] Termín divadelní text však v odborné literatuře nemá pouze jeden význam, ale hned několik. Zaprvé se jím označují texty určené pro divadlo, které nemají tzv. literární funkci. V tomto smyslu divadelní text chápu také já. O něco užší pojetí divadelního textu razí Pavel Janoušek, když divadelní text spojuje s konkrétní inscenací. Nejnověji se termín divadelní text objevil v současné německé divadelní teorii, v jejímž rámci s ním do odborné debaty přišla Gerda Poschmannová. Označuje jím texty, které úplně nebo alespoň částečně ruší fikci. S tím také přímo dekonstruují postavy a fikční prostor. Slova takového divadelního textu nechtějí nic označovat, podílet se na reprezentaci, ale chtějí recipienta zaujmout například svými zvukovými kvalitami. „Pragmatická definice divadelního textu jej popisuje jako prvek dynamické třídy verbálně jazykových textů, které prokazují své předurčení či způsobilost pro jevištní ztvárnění. Určující pro divadelní text je jeho 'vnitroestetická mediální proměna' ('innerästhetische Medienwechsel'), to znamená, že divadelní text si do svých specifických vlastností připisuje ryze divadelní znaky, které sám dříve neměl. Tím ale především jazyk divadelního textu musí disponovat novým specifikem přejatým z divadelní praxe – divadelností („Theatralität"). Tak mohou být divadelní texty definovány jako 'jazykové texty, zakládající se na performativní, divadelní dimenzi.' Hlavní rozdíl mezi divadelním textem a dramatem tkví tedy ve funkci jazyka (potažmo řeči). V dramatickém divadle text představoval nástin jednání pro fiktivní děj a byl rozdělen do jednotlivých rolí. Divadelní texty oproti tomu ukazují sebereflexivní tematizování jazyka, a je tedy možné částečně na ně nahlížet jako na 'poezii'." Pavlišová, J. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Dizertační práce. Brno: FF MU, 2012, s. 50-51. Poschmann, G. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: M. Niemeyer, 1997, s. 393.

nikdy neobjevily na knižních pultech, ale proto, že sama jejich podoba často nevykazuje potřebné znaky svébytného literárního díla – nebývá novým dramatem.

„Zájem literárního badatele o dramatizace je omezen jednou podstatnou skutečností: ačkoliv nový dramatizátorův artefakt může být novým dramatickým, divadelním textem majícím svou plnou oprávněnost a smysluplnost v celku inscenace (suverénního uměleckého díla), nemusí být a ani nebývá novým dramatem, tj. novým, plnohodnotným literárním dílem, které je schopno samostatného literárního bytí a hodnotové konfrontace s předlohou.“[141]

Zařazení dramatizací do skupiny dramat tedy není vůbec jednoznačné. Texty dramatizací podle Janouška nespadají do oblasti dramatické literatury, ale jejich působnost je širší v rámci množiny dramatických textů.[142] Hranice mezi dramatizacemi literárně svébytnými a dramatizacemi bez literární hodnoty je pak dle Janouška plynulá stejně jako hranice mezi dramatem a ostatními dramatickými (divadelními) texty. Rozhodujícím kritériem je to, zda je text svému recipientovi schopen podat relativně úplnou estetickou informaci již v aktu četby.[143]

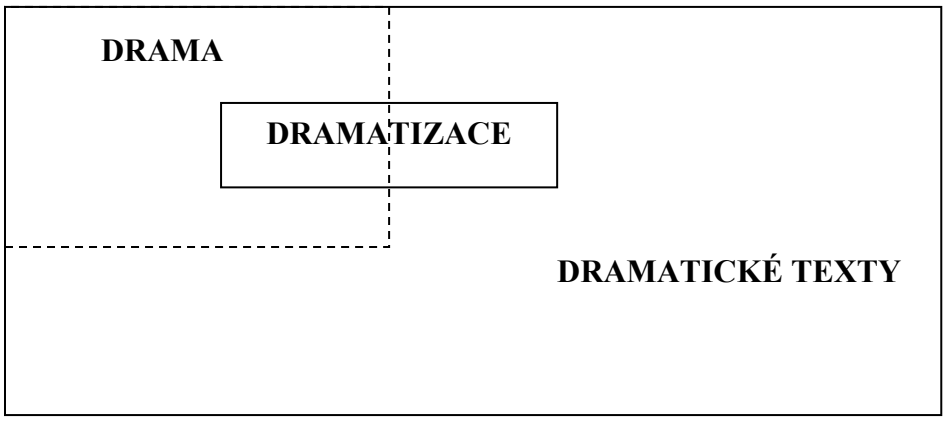

Schéma D: přibližná pozice dramatizací mezi dramatem a dramatickými texty

[141] Janoušek, P. *Rozměry dramatu: autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu.* Praha: Panorama, 1989, s. 171.
[142] Dalším významným faktorem, který mluví proti ztotožnění dramatizovaného textu s dramatem, je chování čtenářů, kteří texty označené jakožto dramatizace často nepovažují za svébytné umělecké dílo. Janoušek, P. *Rozměry dramatu: autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu.* Praha: Panorama, 1989, s. 171.
[143] Ibid., s. 171-172.

Janouškovo rozčlenění dramatizací na dramata a dramatické texty však s sebou nese několik problémů. Například by již nebylo možné dramatizace automaticky považovat za literární díla a vlastně také za jeden z dramatických žánrů. Také dramatizační proces by již nebyl procesem vzniku dramatu, ale dramatického textu. Janoušek vlastně termín dramatizace výrazně rozšiřuje a směřuje směrem k divadlu a do určité míry oprávněně pochybuje o literárních kvalitách některých dramatizovaných textů.[144]

Z výše uvedeného tedy vyplývají následující konsekvence. Za prvé, dramatizace nepředstavují subkategorii dramatu, ale pouze určitou množinu dramatických textů, jejichž literární hodnotu je třeba posuzovat případ od případu. Dramatizace nemusí být novým autonomním literárním dílem. Za druhé, dramatizační proces není vhodné ztotožňovat s procesem tvorby dramatu, ale s procesem tvorby dramatického textu. Žánr dramatizací pak není jednou z dílčích kategorií dramatu jakožto literárního druhu, ale množina dramatizovaných děl tvořící žánr dramatizací je rozštěpena na dramatizace jakožto dramata a na dramatizace jakožto divadelní texty, čímž se původní vymezení žánru značně rozšiřuje, ale zároveň také zpřesňuje.[145]

Dramatizace literární a divadelní

Žánr dramatizací je tedy možné rozdělit podle strukturního a funkčního hlediska na dva typy: dramatizace-dramata a dramatizace-divadelní texty. První, dramatizace jako dramata by mohla nést označení **dramatizace literární**, protože sem patří texty, které mají obě funkce: literární i divadelní. Dramatizace literární jsou tedy určeny nejen k inscenování, ale mají fungovat také jako svébytná literární díla, čemuž odpovídají jejich strukturní vlastnosti. Mají podobu pravidelného dramatu, jejich text je obvykle rozdělen do dvou pásem (hlavního a vedlejšího textu), repliky jsou uvozeny jménem postavy, text je členěn do kompozičních jednotek, jako jsou scény, výstupy či obrazy apod. Tyto dramatizace vědomě počítají se čtenářem a nejsou spojeny pouze s jednou inscenací, ale mohou sloužit jako východisko tvorby inscenace pro různé divadelní soubory. Takové dramatizace jsou většinou dílem dramatiků, kteří vedle vlastních původních dramat zpracovali do dramatické formy i cizí literární látku. Sem by se daly zařadit například dramatizace Vítězslava Nezvala (např.

[144] Nabourává tak ovšem základní vymezení dramatizace, jak jej nabízí například Slovník literární teorie. „Dramatizace – přetvoření původní epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však také lyrické předlohy do dramatického tvaru.“ Königsmark, V. "Dramatizace". In *Slovník literární teorie*. Ed. Štěpán Vlašín, Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 84.

[145] Tady se pohybuji pouze na úrovni textové. Dramatizace jako divadelní a rozhlasové inscenace v této chvíli opomíjím.

Manon Lescaut),[146] Pavla Kohouta (např. *Cesta kolem světa za 80 dní*),[147] Milana Uhdeho (*Na pohádku Máje*),[148] Františka Pavlíčka (*Život a dílo skladatele Foltýna aneb Posedlost*)[149] a dalších.

Na druhé straně této osy pak stojí dramatizace, které mají podobu divadelního scénáře či jen jakéhosi scénosledu. Ty si dovolím označit jako **dramatizace divadelní**. Jejich existence je obvykle spojena s jednou inscenací nebo dokonce pouze s jedním představením. Na rozdíl od dramatizací literárních nechtějí fungovat jako svébytný prvek literární komunikace, ale slouží jen jako nezbytný mezičlánek při tvorbě divadelního díla. Genetická vazba těchto textů na konkrétní inscenaci se projevuje mimo jiné také v tom, že autory těchto dramatizací jsou často především divadelní dramaturgové a režiséři, jež jsou zároveň také jejími (mnohdy jedinými) inscenátory. V tomto případě jde o divadelní texty – jakási libreta či scénáře –, které slouží pouze jako podklad pro inscenační tvorbu bez jakýchkoli literárních ambicí. Takové dramatizace jsou typické například pro tvorbu Evy Tálské (*Vyvolavači, Smrt,*[150]*Příběhy dlouhého nosu*[151]) a řadu dalších autorů spojených s praxí tzv. studiových divadel sedmdesátých a osmdesátých let, o nichž jsem hovořil v úvodu.[152]

Dramatizace literární a divadelní však, podobně jako dramata knižní a divadelní texty, jsou dva krajní případy dramatizací, mezi nimiž se nalézá řada přechodových typů. Alespoň krátce popíšu dva z nich. První představuje dosud nevydaná díla, která i když neprošla ediční

[146] Nezval, V. *Manon Lescaut*. Praha: Československý spisovatel, 1964.
[147] Kohout, P. Cesta kolem světa za 80 dní. In Lesk cizího peří. Praha-Litomyšl: Paseka, 2003, s. 9-91.
[148] Hra existuje ve dvou verzích. Původní scénář, z něhož vycházela Pospíšilova inscenace v Divadle Na provázku, vyšel v ediční řadě nakladatelství Janáčkovy akademie múzických umění, kde slouží jako hlavní pramen pro rekonstrukci této inscenace. Uhde, M. *Na pohádku Máje*. In Klára Hanáková *Na pohádku Máje; Analýza a rekonstrukce inscenace Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 41-85. V autorské úpravě vyšla však hra již v roce 2001 v Uhdeho domovském Atlantisu pod změněným názvem, který respektuje znění předlohy. Uhde, M. Pohádka máje. In *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*. Brno: Atlantis, 2001, s. 213- 278.
[149] Čapek, K., Pavlíček J. *Život a dílo skladatele Foltýna aneb Posedlost*. Praha: Dilia, 1990. Existuje také ovšem novější, přepracovaná verze této hry, kde se její autor snažil být k postavě Bédi Foltýna přeci jen o něco smířlivější – podle mého soudu to ale hře nebylo příliš ku prospěchu Pavlíček, F. Zrcadlení. In *Zrcadelní*. Brno: Atlantis, 1997, s. 137- 208.
[150] Ukázky ze scénářů k oběma inscenacím vyšly v knize: Srba, B. (ed.) *Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojď!*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 453-475.
[151] Velmi zajímavý osud měly scénáře k třetímu dílu nonsensových inscenací, který vznikal na podkladě básní (limeriků) Edwarda Leara. Ve stejnojmenné knize Davida Drozda, která je analýzou a rekonstrukcí této velmi úspěšné a mnohokrát reprízované inscenace, jsou uvedeny hned tři průběžné scénáře (jeden je přímo otištěn a zbývající jsou na přiloženém CD), které vznikaly v procesu zkoušení. Drozd, D. *Příběhy dlouhého nosu*; *Analýza a rekonstrukce inscenace Evy Tálské v Divadle (Husa) na provázku.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011. Ukázky z dramatizovaných scénářů této autorky obsahuje kniha: Fojtíková, K., Vrbová, B., Oslzlý, P. a kol. *Eva Tálská aneb Se mnou smrt a kůň*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2011.
[152] Josef Kovalčuk, jeden ze zakladatelů prostějovského a později brněnského *Hadivadla*, odlišuje scénáře autorských divadel od běžných dramatizací takto: „Scénářům autorského divadla o závaznou dramatickou podobu nejde, nebo aspoň nejde o její důsledné dodržování. *Na rozdíl od 'dramatizace' není u scénáře estetická funkce dominantní, jde tu 'jen' o formování určitého materiálu pro potřeby inscenace***.**“ Kovalčuk, J. *Téma autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009, s. 27. (zvýraznění J. Kovalčuk).

úpravou, velmi často vykazují rysy pravidelného dramatu. Funkce literární je u nich tedy latentně přítomna, ale dosud není plně aktualizována. Jejich pozice v systému dramatických textů by se dala přirovnat k pozici dramat, která ještě nikdy nikým nebyla inscenována, tj. zatím nedošlo k aktualizaci jejich divadelní funkce. Literární funkce tohoto přechodového typu dramatizací je ve srovnání s dramatizacemi divadelními poměrně silná a např. jejich vydání a následné vydobytí vlastní pozice v literárním prostoru by zřejmě znamenalo i přechod k první skupině, tedy k dramatizacím literárním.

Co si ale počít třeba s dramatizacemi s dramatickou strukturou, které velmi pietně tlumočí originál? Tedy s texty, jejichž literární potenciál je ryze formální? Je možné je nazývat dramatizacemi literárními, i když v prostoru literární komunikace téměř neoperují? Takové dramatizace totiž čtenářům nad rámec předlohy nenabízejí nic nového. Proto také neexistuje zvláštní důvod pro to, aby je čtenáři vůbec chtěli číst. To je případ druhého přechodového typu dramatizací. Tyto texty byly sice vydány (většinou časopisecky), ale jejich literární působení je často omezené pouze na úzkou skupinu čtenářů rekrutujících se z řad divadelní obce. Jejich umělecká svébytnost (v literárním slova smyslu) je poměrně sporná, protože si často ani nečiní nárok na to, aby byly považovány za dramata v plném slova smyslu. Jejich existence je velmi specifická hlavně proto, že na jednu stranu s dramatem sdílejí prostor literární komunikace a mnohdy také respektují jeho formální podobu a vnitřní strukturu. I z toho důvodu se značně liší od jiných divadelních textů, které jsou určeny pouze pro účely jedné inscenace. Tyto dramatizace jsou do určité míry přenositelné (mezi divadly), a proto je také často využívají různé divadelní scény na různých místech a v různých časech (sem by se dala zařadit Janovského dramatizace *Evžena Oněgina*).[153] Na druhou stranu však tato díla nemají ambici být považována za plnohodnotnou náhradu originálu – předlohy – jakožto literárního díla a jejich existence je mnohem více prakticky zaměřena na divadelní provoz.

Tři osy typologizace dramatizací

Je tedy zřejmé, že dělení dramatizací pouze podle strukturního kritéria není dostatečné. Dichotomie literárních a divadelních dramatizací totiž generuje řadu velmi těžko zařaditelných případů, v nichž strukturní podoba textu vlastně hraje pouze druhotnou roli. I proto je třeba dosavadní typologii doplnit o některé další aspekty. Kdybych dramatizace dělil

[153] Puškin, A.S., Janovský, J. *Evžen Oněgin*. Praha: Divadelní ústav, 1949.

jenom podle jejich strukturních faktorů, unikly by mi totiž například některé souvislosti dané literárním a divadelním provozem, na nichž mnohdy závisí postavení dramatizovaného textu mezi literárními díly.

Proto jsem se dramatizace jakožto velmi komplikovaný fenomén umělecké tvorby rozhodl definovat pomocí tří kritérií souběžně a vytvořit tři osy, na nichž se jednotlivá díla pohybují. První osa je osa strukturní a vlastně také funkční. Ta, jak jsem se před chvílí snažil ukázat, štěpí dramatizace na dramatizace literární a dramatizace divadelní; tj. na texty s dvěma funkcemi (literární a divadelní) a texty pouze s funkcí jedinou (divadelní). Od funkčnosti textu se pak odvíjí rozhodující kritérium, na němž stojí polarita mezi dramatizacemi literárními a divadelními. Tímto kritériem je strukturní povaha dramatizovaného textu: zda má formální strukturu dramatu, nebo přináleží ke skupině dramatických textů.

Druhou osou této typologie je osa tzv. věrnosti originálu, o níž jsem pojednal již v jedné z předcházejících kapitol. Osa „věrnosti“ dělí dramatizace podle vztahu k předloze. Pozice jednotlivých dramatizací mezi imitativním a inovativním pólem často rozhoduje o tom, zda je dramatizace chápána jako imitace a její autor je považován pouze za prostředníka, zprostředkovatele díla původního, nebo se naopak blíží pólu inovativnímu, protože jde o autonomní a svébytná díla, jež sice otevřeně navazují na nějaký pretext, ale nejde jim o věrné přetlumočení původního textu, nýbrž o jeho nové umělecké přetvoření. Podle vztahu k předloze tedy můžeme rozlišovat dva typy dramatizací: **dramatizace imitace** a **dramatizace inovace**. Podobně jako první (strukturně-funkční) osa je i tato vytvořena jako vědomá abstrakce založená na dvou pólech, mezi nimiž existuje řada přechodových typů.

Obě osy však stále pomíjejí celkový kontext, v němž se dramatizace pohybují. Proto je potřeba je doplnit o osu třetí, jejímž prostřednictvím by se daly zohlednit některé externí faktory žánru dramatizací. Jaké externí faktory to jsou? První se odvíjí od samotného autora a jeho poměru k originálnímu dílu, ale také od jeho pozice v literárním či divadelním umění. Velkou roli při přijímání jednotlivých dramatizovaných textů hraje totiž postava autora, ale také jeho deklarovaný poměr k literární předloze. Není náhoda, že dramatizace, které jsou dílem praktikujících divadelních režisérů a dramaturgů, jsou často považovány za pouhé scénáře, jakási libreta, jejichž literární hodnota je diskutabilní. Jestliže se naopak dramatizování ujme nějaký významný dramatik či literát, text najednou získá úplně nový punc. Dramatizace dramatiků se totiž velmi často považují za plnohodnotná literární díla a jsou pokládána za autonomní větev jejich literární tvorby. Tyto dramatizace se také velmi snáze dostanou do literární komunikace – ať už v časopisecké nebo dokonce v knižní podobě.

Dá se tedy říci, že míra literárnosti je často odvozena od postavení, jež si jejich autor vydobyl v soudobé literární kultuře.

Krásným příkladem pojímání textu dramatizace skrze postavu jeho autora je dramatizace *Jakub a jeho pán* podle románu Denise Diderota. Tato dramatizace byla původně pokládána za dílo Evalda Schorma a pod jeho jménem byla také poprvé uvedena v Činoherním studiu Ústí nad Labem. Teprve po letech vyšlo najevo, že Schorm byl jenom tzv. pokrývač a pravým autorem hry je Milan Kundera, který v té době již pobýval v emigraci a v Československu byl zařazen na index zakázaných autorů. Odhalení pravého autora se následně promítlo i do způsobu, jakým byl text dramatizace přijímán a klasifikován. Dokud byl totiž dílem divadelního a filmového režiséra, byla jeho literární hodnota považována za pouze odvozenou. Ovšem ve chvíli, kdy se ukázalo, že je dílem v té době již světově proslulého romanopisce, získal její text, i díky přičinění samotného Kundery, úplně jiné postavení.[154] To se projevilo také tím, že hra vyšla jako samostatný svazek Kunderových sebraných děl, a zařadila se tak do oblasti beletrie; tj. přestala být pouhým dramatickým textem, ale stala se autonomním dramatickým dílem. Přitom však samotný text neprodělal téměř žádné změny. Změnila se jen jeho pozice na literárním poli.

Jiným známým příkladem, kdy je dramatizace posuzována podle autora a nikoli podle míry autorství v samotném textu, je dramatizace *Tří mušketýrů* Vítězslava Nezvala.[155] Nezval je označen jako hlavní autor textu, i když míra jeho autorského vkladu je v případě této dramatizace sporné. Nezval sice převedl původní prozaický (epický) text do podoby textu

[154] Jak známo, Kundera svůj text odmítá považovat za dramatizaci, ale označuje ji za variaci. „A samozřejmě abych řekl, že *Jakub a jeho pán* není adaptace; je to moje vlastní hra, moje vlastní 'variace na Diderota', nebo, protože byla počata v obdivu, moje 'pocta Diderotovi'." (Kundera, M. *Jakub a jeho pán: pocta Denisi Diderotovi*. Brno: Atlantis, 1992, s. 15.) Bránit se termínu dramatizace či adaptace je samozřejmě Kunderovo právo. Pravděpodobně má poněkud zkreslenou představu o tom, co to dramatizace či adaptace vlastně je, o čemž svědčí i tyto věty. „Praktiky *reader´s digest* odráží věrně hluboké tendence naší doby a dává jim myslit na to, že jednoho dne veškerá minulá kultura bude úplně přepsána a úplně zapomenuta za svým *rewrittingem*, za svým přepsáním. Kinematografické a divadelní adaptace velkých románů jsou pouze *reader´s diegest* sui generis." Ibid., s. 13. Přitom však i jeho tzv. variace splňuje téměř všechny podmínky, které dramatizace dělají dramatizacemi. Má jasnou vazbu na předlohu, přebírá postavy, prostředí i repliky z původního textu, které vsazuje do divadelního prostřední (dramatického a projektovaného scénického prostoru) tj. dodává textu divadelní funkci. Je evidentní, že Kunderovo prohlášení v sobě nemá téměř žádné věcné jádro, ale je postaveno na hodnotovém soudu, které nemá racionální či vědeckou oporu. O tom ostatně svědčí také fakt, že jeho text používá jako jeden z hlavních příkladů (případů) dramatizace Radka Denemarková Denemarková, R. Sémiotická problematika dramatizací. Dizertační práce, Praha: FF UK, 1997.), jako o dramatizaci o něm mluví ve své studii Iva Šulajová (Šulajová, I. Dramatizace jako teoretický problém. Divadelní revue 15, č. 4, 2004, s. 46-61.) a v *Dějinách české literatury 1945-1989* se objevuje v oddíle věnovaném dramatizacím (Janoušek, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945-1989 IV*. Praha: Academia, 2008.) Zdá se tedy, že máme opět co dělat s případem Kunderovy vědomé manipulace čtenářem, kterého se snaží nalákat na jakousi exkluzivitu svého textu. Jistě, text sám o sobě jistě exkluzivní je, ale ne proto, že není dramatizací, nýbrž proto, že je dramatizací velmi neobvyklou a vynalézavou.

[155] Nezval, V. *Tři mušketýři*. Praha. Československý spisovatel, 1953.

dramatického, když rozdělil jeho děj do výstupů a promluvy postav převedl do veršů. Na druhou stranu však ponechal základní rámec celého příběhu. V dramatizaci vystupují všechny klíčové postavy z předlohy a také místo i čas příběhu zůstaly téměř nezměněny. I přesto je tato dramatizace považována za autonomní literární dílo a Nezvalovo autorství, deklarované již v tom, že se sám postavil do pozice hlavního autora textu, je všeobecně přijímané. Text se dočkal samostatného knižního vydání a je považován za integrální součást Nezvalova dramatického díla.

Oba popsané příklady odhalují více méně předpokládanou skutečnost či praxi spojenou s jakoukoli uměleckou tvorbou. Literární hodnota a stupeň autorství, který se v textech projevuje, se totiž často odvíjí od sekundárních faktorů. Texty dramatizací se v této perspektivě vlastně neposuzují podle vlastních kvalit a nesrovnávají se s textem originálu, ale stávají se součástí autorského díla dramatického básníka, jež je jejich někdy nezaslouženou vstupenkou do říše beletrie. Je proto velmi nebezpečné při popisu dramatizovaných děl vycházet pouze z jejich vnitřních charakteristik, protože postavení dramatizací na literárním a divadelním poli (v literární a divadelní komunikaci) se odvíjí od řady externích faktorů.

Druhým velmi podstatným faktorem externí osy jsou pragmatické podmínky určitého divadelního souboru. Jeho finanční možnosti, technické a personální zázemí, a především jeho divadelní poetika. Řada dramatizací je tak významně spojena s určitým divadelním pojetím a úzce profilovaným divadelním viděním. Takto specifické dramatizace jsou příznačné například pro brněnské Divadlo U stolu. Tyto dramatizace počítají s konkrétním typem scénického prostoru, ale také s jistým typem divadelního ztvárnění. Je samozřejmé, že tyto podmínky a jedinečné nastavení divadla jsou závislé také na konkrétních lidech v divadle působících – v tomto případě především na jeho uměleckém vedoucím Františku Derflerovi. To je jeden z důvodů, proč se oba externí faktory dramatizační praxe od sebe dají jen těžko úplně oddělit a proč je možné považovat je za dvě strany téže mince. Texty dramatizací tedy nejsou determinovány pouze pozicí jejich autora v literárním a divadelním umění, ale při jejich hodnocení je nutné přihlédnout také k divadelnímu provozu, v němž se autor dramatizace pohyboval. A to i tehdy, pokud nebyl spojen s žádným konkrétním divadlem, což u tvůrců dramatizovaných textů není příliš obvyklé. Z toho důvodu nebudu dělit pragmaticky založenou osu na dva typy, ale obě hlediska (autorské i divadelní) zahrnu do jediné kategorie: **dramatizace z hlediska externích faktorů**. K nim je potřeba přiřadit ještě vydavatelský kontext a jeho normy, a jisté vydavatelské instituce, které se dlouhodobě zaměřují na vydávání dramatických děl, ale také dramatizací. Právě tyto normy, instituce, ale i konkrétní redaktoři rozhodují o tom, co a v jaké podobě bude knižně nebo časopisecky publikováno;

tedy například také o tom, zda text divadelní dramatizace, po patřičném redakčním úsilí, vyjde jako svébytné literární dílo (jak po stránce formální, tak obsahové) a zařadí se do množiny dramatizací literárních a inovativních.

Jak je vidět, definované osy nabízejí velmi široké pole pro klasifikaci děl tohoto žánru, protože každý text se v jejich rámci posuzuje podle několika hledisek současně: podle toho, jakou vazbu si uchovává na text původní, dále také podle toho, zda má formální podobu dramatického díla, nebo ne, a konečně podle vlivu externích faktorů, jako je např. autor dramatizace. Zároveň, a to je jejich největší výhoda, se všechna kritéria a z nich odvozené typy dramatizací mohou vzájemně kombinovat a díky této vzájemné kombinaci se dá dramatizovaný text komplexně posoudit a poměrně přesně zařadit. Například pozice autora na poli literatury může vysvětlit, proč se text, který jinak splňuje kritéria dramatizací divadelních, stal součástí beletrie. Strukturní hledisko však také v mnohých příkladech doplňuje druhá osa, v níž se často rozhoduje o tom, zda dílo, které má formální dispozice stát se svébytným literárním kusem, je schopné konkurovat předloze a nabídnout svým čtenářům něco nad rámec samotného originálu. Na druhou stranu hledisko věrnosti či originality může být korigováno také pragmatickou pozicí autora, jak jsem ukázal na příkladu Nezvalovy dramatizace *Tří mušketýrů*. Stejně účelné je posuzovat literární dramata také pragmaticky a uvažovat o tom, nakolik se na jejich struktuře podepsaly podmínky jejich vzniku; tedy podmínky konkrétního divadla či místní a dobové vydavatelské praxe.

Cesta kolem světa za 80 dní a *Idiot* – příklady typů dramatizací

Všechny tři osy a pětici z nich odvozených typů se pokusím přiblížit na několika příkladech dramatizací románů *Idiot*[156] Fjodora Michajloviče Dostojevského a *Cesty kolem světa za 80 dní*[157] od Julese Verna. Od doby, kdy tyto romány vznikly a byly poprvé přeloženy do češtiny, se v českém prostředí objevila celá řada pokusů o jejich zdramatizování.[158] Pravděpodobně nejznámější dramatizace *Cesty kolem světa za 80 dní*

[156] V textu práce se odkazuji především k překladu Terezy Silbernáglové, ale na některých místech beru do úvahy také starší překlad od Bohumila Mathesia. Dostojevskij, F.M. *Idiot.* Přeložila Tereza Silbernáglová, Praha: Lidové nakladatelství, 1986. a Dostojevskij F.M. *Idiot.* Přeložil Bohumil Mathesius, Praha: Levné knihy, 2007.
[157] Verne, J. *Cesta kolem světa za 80 dní*. Přeložil Josef Pospíšil, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1963.
[158] O tzv. verniádách provozovaných na českých jevištích jsem se zmiňoval již v úvodu, proto se zde omezím na pouze velmi krátký výčet několika výrazných dramatizací *Cesty kolem světa za 80 dní*, které vznikly především ve druhé polovině minulého století. Verne, J., Nesvadba, J. *Cesta kolem světa za osmdesát dní*. Praha: Dilia, 1962.; Kohout, P. Cesta kolem světa za 80 dní. In *Lesk cizího peří*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2003, s. 9-91.; Mlejnek, J. *Cesta kolem světa za 77 dni aneb Tři chyby Philease Fogga*. Praha: Dilia, 1972.; Dvořák, G., Verne, J. *Cesta kolem světa za 80 hodin*. Praha: Uranie, 1935.

pochází z pera Pavla Kohouta[159] a splňuje všechny požadavky kladené na dramatizace literární. Jedná se o pravidelné drama, které prošlo ediční úpravou a bylo i několikrát vydáno. Kohoutova dramatizace je svébytným literárním textem, který často vyhledávají fanoušci Vernovy poetiky, aby konfrontovali jeho znění s textem předlohy. Tato dramatizace se pak také dostala na repertoár několika československých, ale také zahraničních scén.[160] Jde tedy o klasický příklad dramatizace literární, protože má strukturu dramatu, ale také proto, že jejím autorem je známý dramatik Pavel Kohout. Proto není divu, že se text této dramatizace rovněž dočkal knižního vydání. Zároveň jde však také o dramatizaci inovaci, v níž je původní princip souboje s časem přesazen do divadelních podmínek. Herci na scéně, tak, jak to předepisuje sám text, podobně jako postavy v předloze usilují objet zeměkouli za stanovený počet dnů, ale zároveň se snaží „uhrát" všechny svěřené role. Kohoutova *Cesta kolem světa za 80 dní* totiž počítá s tím, že 77 postav má hrát 11 herců. Souboj s časem se tedy rozšiřuje na souboj s divadelními kostýmy, které si herci musí neustále převlékat. A to ve velké rychlosti a téměř po celou dobu trvání hry.

Další, méně známá dramatizace tohoto románu od Josefa Mlejnka, by mohla rovněž náležet k dramatizacím typu literárního. Mlejnkova dramatizace nazvaná *Cesta kolem světa za 77 dní* [161] je ovlivněna dvěma faktory. Za prvé jde o text, který je úzce spojen s určitým typem divadla – divadla hraného dětmi. Za druhé je silně podmíněn konkrétní inscenací, pro jejíž účely byl napsán. Publikovaná verze Mlejnkovy dramatizace vlastně vychází z určitého typu divadelního scénáře, který byl edičními úpravami přetvořen v drama.[162]

Většina dramatizací Dostojevského *Idiota* má často velmi podobný osud (Vostrý,[163] Kovalčuk,[164] Kaloč[165] apod.). Jsou to texty s tradiční strukturou tzv. pravidelného dramatu, které si ale nečiní nárok na fungování ve sféře institucionalizované literární komunikace. Většinou nevyšly vůbec, popřípadě pouze jako součást divadelního programu nebo v některém divadelním periodiku. Jejich pozice tedy přesně odpovídá dramatizaci literární

[159] Kohout, P. Cesta kolem světa za 80 dní. In Lesk cizího peří. Praha-Litomyšl: Paseka, 2003, s. 9-91.
[160] V knize *Lesk cizího peří* autor dokonce mluví o více než padesáti premiérách na evropském kontinentě. Jenom v databázi Divadelního ústavu se dá najít seznam jeho třinácti českých inscenací, z nichž dvanáct mělo premiéru již v roce 1962, tedy v roce, kdy dramatizace vznikla. Světová premiéra tohoto kusu proběhla 27.1. 1962. v Divadle S.K. Neumanna (dnes Divadlo pod Palmovkou) v režii Václava Lohinského a Luďka Pilce. *Cesta kolem světa za 80 dní*. Divadlo S.K. Neumanna. Dramatizace Pavel Kohout, Režie Václav Lohinský a Luďek Pilc. Premiéra 27.1. 1962.
[161] Mlejnek, J. *Cesta kolem světa za 77 dní aneb Tři chyby Philease Fogga*. Praha: Dilia, 1972.
[162] „Vhodným úryvkem z Vernovy knihy jsme navodili atmosféru a hráli si na egyptské feláhy, indické brahmány, čínské tanečnice, japonské cirkusové akrobaty, na americké kovboje a zlatokopy, na námořníky apod." Mlejnek, J. *Cesta kolem světa za 77 dni aneb Tři chyby Philease Fogga*. Praha: Dilia, 1972, s. 62.
[163] Dostojevskij, F.M., Vostrý, J. *Idiot*. strojopis: Státní divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci, 1979.
[164] Dostojevskij, F.M., Kovalčuk, J. *Idiot*. Přeložila Tereza Silbernáglová, Praha: Národní divadlo, 2001.
[165] Dostojevskij, F.M., Kaloč, Z. *Idiot*. Přeložil Zdeněk Mulák, strojopis: Státní divadlo v Brně, 1971.

založené na imitativním modu, která má podobu dramatu a v omezené míře funguje i v literární komunikaci, ale jejímž cílem není zaujmout svébytnou pozici vedle předlohy na literárním poli, nýbrž stát se předlohou či alespoň inspiračním zdrojem pro inscenační tvorbu divadelních souborů. Všechny jmenované texty jsou dílem divadelních režisérů či dramaturgů, což je další faktor, který je, navzdory jejich formálním charakteristikám, odsuzuje do pozice pouhého divadelního textu a vyřazuje je z oblasti autonomních dramat.

Na jiném místě v typologii dramatizací se nalézá například dramatizace *Idiot*[166] uměleckého šéfa Dejvického divadla Miroslava Krobota. Její vztah k předloze je velmi volný (jde vlastně o jakési variace na původní látku) – tedy o dramatizaci značně inovativní. Zároveň je to text, který vznikl pro potřeby jisté inscenace a v žádné podobě nevstoupil do sféry institucionalizované literární komunikace. Je to vlastně scénář – jakási kostra inscenace, která sice vykazuje strukturální rysy dramatu (např. pevně fixované repliky, uvození mluvčích, scénické poznámky apod.), ale je natolik vázána na kontext svého vzniku, že nemůže fungovat jako autonomní „náhrada" románu ani jako esteticky svébytný literární text. Jde tedy o klasický případ dramatizace divadelní, jenž je umocněn jejím vztahem ke konkrétnímu divadelnímu souboru, jehož členem je i sám režisér Krobot – autor dramatizovaného textu. Pokud by jejím autorem byl původní dramatik, a tady už pouze spekuluji, mohl by se tento text, po nutných edičních úpravách, stát dramatem literárním.

Hranice mezi typy dramatizací je samozřejmě stanovena pouze rámcově. Jednotlivé typy nemají plnit úlohu jakéhosi rigidně nastaveného síta, ale mají sloužit ke zpřehlednění dané problematiky a také pro lepší pochopení vztahů dramatizace s literaturou a s divadlem. Různé typy dramatických textů, mezi něž se řadí i dramatizace, se pohybují na pomezí literárního a divadelního pole, která determinují jak jejich strukturu, tak také jejich recepci. Ta pak dále samozřejmě podmiňuje jejich chápání a celkové nazírání na ně i jejich případnou klasifikaci.

Jiné typologie dramatizací a adaptací

Navrhovaná taxonomie dramatizací samozřejmě není v odborné literatuře prvním pokusem o systematizaci tohoto druhu tvorby. Například Zdeněk Hořínek v knize *Úvod do praktické dramaturgie* odlišuje několik typů úprav literárních děl. První z nich je tzv. **divadelní adaptace**, „která je ve své podstatě dramaturgickým přehodnocením staršího

[166] Dostojevskij, F.M., Krobot, M. *Idiot*. strojopis (archiv Dejvického divadla), 2007.

dramatického textu (…)“.[167] Do této kategorie Hořínek řadí například Frejkovo zpracování Klicperova *Zlého jelena*. Toto vymezení divadelní adaptace mi připadá velmi užitečné, protože rámcově odděluje sféru dramatizací od tohoto typu dramaturgicko-režijních úprav (divadelních adaptací) původních dramat.

Druhým typem přepisu je dle Hořínka tzv. **nová hra na starý námět**, například Dürrenmattova hra *Play Strindberg*[168] podle Strindbergova *Tance smrti*.[169] Nová hra na starý námět, jak se domnívá Hořínek, tvoří svébytnou kategorii a podobně jako divadelní adaptace není součástí dramatizací. Tento postoj tak úplně vylučuje přepisy dramat ze sféry žánru dramatizací. Pouze krátce připomenu hlavní důvody, proč s takovým pojetím nemohu souhlasit. Především: dramatizace, tak jak ji chápu já, se neomezuje na transformaci ne-dramatických děl. Druhová podoba originálu u nich není dána, takže je nelze omezit pouze na dramatizace lyriky a epiky. Dramatizace dramat rovněž posilují dějový spád, dialogizují originální text apod., což jsou všechno tvárné postupy neodmyslitelně spojené s dramatizováním a vytvářejí zbrusu novou divadelní situaci (jádro divadelní situace), jež inovuje situaci původního dramatu.[170]

Třetím typem úpravy vybrané textové (epické) předlohy je podle Hořínka dramatizace, která se dále dělí na tři základní podtypy: **jevištní přepis**, **dramatizace v běžném smyslu** a **drama podle epické předlohy**. K prvnímu Hořínek řadí kupříkladu známé Burianovy dramatizace *Krysař*[171] nebo *Věra Lukášová*.[172] Jevištní přepis Hořínek charakterizuje jako „nejadekvátnější“ a „nejpietnější“ přenos epického díla na jeviště, který je podmíněn konkrétní inscenační metodou. Dramatizace v běžném slova smyslu je pak podle něj asi nejrozšířenějším typem dramatizace vůbec. „Dramatizací v běžném smyslu míním celou řadu autorských přístupů, při nichž se dramatizátor snaží vytvořit plnohodnotné dramatické dílo, respektující zákony zvoleného dramatického žánru, ale zůstává přitom co možná nejvíce věren danostem epické předlohy.“[173] Drama podle epické předlohy operuje na stejném principu jako již uváděná hra na starý námět s tím rozdílem, že výchozím (resp. inspiračním) zdrojem už není drama, ale epický text.

Všechny jmenované Hořínkovy typy transformací se dají rozeznat již podle názvu. Jevištní přepis ponechává hlavní místo autorovi předlohy a dramatizátor je většinou uveden až

[167] Hořínek, Z. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009, s. 62.
[168] Dürrenmatt, F. Play Strindberg. In *Hry*. Přeložil Jiří Stach, Praha: Divadelní ústav v Praze, 2006.
[169] Strindberg, A. *Tanec smrti I. A II. díl*. Přeložil Zbyněk Černík, Praha: Artur, 2008.
[170] Podrobně o divadelní situaci viz kapitolu číslo devět.
[171] Dyk, V., Burian, E.F., *Krysař*. Praha: Dilia, 1957.
[172] Benešová, B., Burian, E.F., *Věra Lukášová*. Dilia, 1957.
[173] Hořínek, Z. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009, s. 64.

v podtitulu, například „Božena Benešová: *Věra Lukášová*. Lyrická hra mládí o dvou částech. Přepsal E. F. Burian“. Dramatizace v běžném smyslu staví dramatizátora do rovnoprávné pozice s autorem tím, že je uvádí vedle sebe: „A. S. Makarenko – M. Stehlík: *Začínáme žít*“. U dramatu podle epické předlohy je poměr přesně opačný než v jevištním přepisu. První místo v nadpisu patří autorovi dramatizace a autor předlohy je uváděn až v podtitulu: „Vítězslav Nezval: *Manon Lescaut*. Hra o sedmi obrazech podle románu abbé Prévosta“. Co si ale počít ve chvíli, kdy je autor obou textů jedna a tatáž osoba? Není zrovna obvyklé, aby se přímo do názvu dramatizace umisťovalo jméno jednoho člověka ve dvou funkcích: jednou jako autora předlohy a podruhé jako dramatizátora. S touto situací, která sice není příliš běžná, ale občas se s ní můžeme při studiu dramatizovaných děl setkat, si však Hořínkův systém poradit nedokáže.

Základní charakteristikou dramatizací oproti divadelní adaptaci i hře na starý námět je podle Hořínka skutečnost, že výchozím textem, který je upravován, je ne-dramatické literární dílo. Ve všech třech případech má Hořínek pod pojmem dramatizace na mysli transformaci literárního textu ne-dramatické povahy v text dramatický, nebo přímo v divadelní inscenaci. Jevištní přepis je ze všech typů dramatizace nejblíže divadelní praxi. Jeho podobu určuje specifická režijní metoda. Hořínek v této souvislosti usuzuje, že text, jenž vznikl jako tzv. mezistupeň mezi předlohou a divadelním dílem, je v tomto případě nejvíce věrný své předloze, protože není třeba jej zásadním způsobem měnit. V podstatě může jít pouze o elementární převedení řeči postav a vypravěče z původního prozaického textu do replik jednotlivých dramatických osob. Podstatná je z Hořínkova pohledu režijní metoda, způsob herectví, nakládání se scénou, světlem a hudbou, tj. dominantní úlohu na sebe berou ostatní složky inscenace, jejichž pomocí je interpretován (ztělesňován) text na scéně.

Dobrým příkladem tohoto postupu je Burianova dramatizace novely Viktora Dyka *Krysař*,[174] která posloužila mimo jiné i Janu Mukařovskému jako příklad dialogizace ve studii *Dialog a monolog*.[175] Mukařovský v ní na konkrétních ukázkách dokládá způsob, jakým Burian velmi pietně pracuje s Dykovou předlohou. Latentně přítomný dialog v pásmu vypravěče Burian distribuuje mezi jednotlivé postavy, čímž zachovává původní literu novely v co největší míře. S tímto postupem pak kontrastují Burianovy velmi radikální dramaturgicko-režijní úpravy původních dramat (v Hořínkově terminologii divadelních

[174] Dyk, V. *Krysař*. Praha: Maťa, 2011.
[175] Mukařovský, J. Dialog a monolog. In Miroslav Červenka a Milan Jankovič (eds.) *Studie II.*, Brno: Host, 2007, s. 89-115.

adaptací), kde velmi často eliminuje celé textové bloky a scény, některé scény zase dopisuje apod.

Jevištní přepis naproti tomu s textem nakládá mnohem „decentněji“. Usiluje o ztělesnění literárního díla před zraky diváka a interpretuje je scénickými prostředky, přičemž provádí pouze minimálními zásahy do původního znění textury. Cílem takové dramatizace není působit jako autonomní literární dílo, oslovit širší čtenářskou obec a vstoupit do konfrontace s originálem (v mé typologii dramatizace-imitace), ale sloužit jako předstupeň (jako nezbytný výchozí bod) při tvorbě divadelní inscenace. Od literatury ji rovněž vzdaluje kontext, v němž text dramatizace vznikl: je dílem divadelního režiséra a nese jasné stopy poetiky konkrétního divadla. Na druhou stranu však většinou splňuje formální kritéria dramatu (kompoziční dělení do scén, výstupů či obrazů, členění na hlavní a vedlejší text, pevně fixované repliky postav apod.), takže se v jejím případě nedá mluvit o tzv. dramatizaci divadelní, jak jsem ji vymezil v předcházejícím textu, protože nemá podobu scénáře či jakéhosi rámcově zaznamenaného scénosledu, herecké partitury nebo režijní knihy.

Dramatizace v běžném slova smyslu do určité míry odpovídají navrhovaným kategoriím dramatizací literárních, protože výsledkem procesu dramatizace je v jejich případě text s funkcí literární a divadelní. Struktura tohoto typu dramatizace však navíc obsahuje určitá rezidua epické předlohy. V tom se Hořínek shoduje s celkovým vymezením dramatizací, jak je předkládá Václav Königsmark ve *Slovníku literární teorie*. „Na rozdíl od tradiční stavby dramatu bývá pro dramatizace charakteristické volnější dějové tempo, které uchovává větší motivickou šíři, příznačně připomínající epickou předlohu. Dialog nese stopy jisté ilustrativnosti, někdy přímo narativnosti.“[176]

Obě vymezení, jak Hořínkovo, tak Königsmarkovo, jsou postavena na dvou předpokladech. Vycházejí z představy dramatizace úzce svázané s epickou předlohou a dále pak usuzují, že výsledná struktura dramatizace musí být nutně ovlivněna strukturou výchozího textu a z toho důvodu musí nést, nebo alespoň většinou nese, stopy narativity a epických postupů obecně. To je ovšem, podle mého soudu, velmi mylný předpoklad. Existuje přece celá řada dramatizací, v nichž se žádné narativní prvky neobjevují a na druhou stranu můžeme v mnoha původních dramatech (symbolistních apod.) odhalit některé epické postupy. Sám dramatizační proces pak, především za situace, kdy se jedná o dramatizaci původního dramatu, může být od jakýchkoli prvků epičnosti naprosto oproštěn.

[176] Königsmark, V. "Dramatizace". In Štěpán Vlašín (ed.) *Slovník literární teorie*, Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 84.

Dramatizace podle epické předlohy je vlastně jakousi obdobou tzv. nové hry na starý námět. Jde zde, podobně jako u Shakespearovských přepisů původních dramatických látek, o naprosto nové zpracování původní epické předlohy. Ale opět je třeba zdůraznit, že tento přepis se nemůže od originálu odstřihnout úplně. Vždy v něm musí být zřetelná vazba na originální text, protože jinak by přestala být jedním z typů dramatizace.

Hořínkovu typologii, i přes několik uvedených námitek, považuji za velice užitečnou, protože zohledňuje několik významných aspektů dramatizačního procesu. Především je v ní kladen důraz na typ předlohy. Hořínek tak odlišuje dramatizace epických děl od přepisů původních dramat. Na rozdíl od něj se však nedomnívám, že tzv. novou hru na starý námět lze z oblasti dramatizací úplně vyčlenit. Co mě k tomuto menšinovému postoji vede, jsem již několikrát vysvětlil. Osobně tedy považuji tzv. hry na starý námět za svébytný typ dramatizací, u nichž v pozici pretextu stojí dramatické dílo. Pěkným příkladem tohoto typu dramatizace je například Nezvalův přepis *Figarovy svatby*[177] nazvaný *Nový Figaro*.[178]

Druhou nezanedbatelnou výhodou Hořínkovy klasifikace je, že se v jejích typech velmi přesně odhaluje vztah dramatizací k předloze, ale i jejich poměr k literatuře a divadlu. Například Hořínkovy druhy dramatizací (jevištní přepis, dramatizace v běžném smyslu a drama podle epické předlohy) popisují nejen jejich vztah k předloze (tedy rozpětí mezi imitativním a inovativním pólem), ale také zohledňují jejich inklinaci k literárnímu dramatu či divadelní inscenaci. Jevištní přepis tak funguje jako imitace předlohy, která má především sloužit jako zdroj tvorby inscenace. Její vazba na konkrétní divadelní poetiku či dokonce režijní metodu je tedy více než zřejmá a nic na tom nemění ani fakt, že text tzv. jevištního přepisu má mnohdy podobu pravidelného dramatu. Naopak dramatizace podle epické předlohy zase inklinují k literatuře, poněvadž usilují o zařazení do skupiny dramat.

Obě typologie, Hořínkova i má vlastní, mají samozřejmě své výhody a nevýhody. Výhodou obou je, že se dají do určité míry vzájemně kombinovat a s jejich pomocí se dramatizace dají poměrně přesně klasifikovat.

Dramatizace versus divadelní adaptace

Dalším příspěvkem k teorii dramatizací, v němž se objevuje typologie dramatizací, je studie Ivy Šulajové *Dramatizace jako teoretický problém*.[179] Text, který vznikl na podkladě

[177] Baumarchais, P.A.C. de. *Figarova svatba*. Přeložil Karel Kraus, Praha: Artur, 1956.
[178] Nezval, V. *Nový Figaro*. Praha: Československý spisovatel, 1962.
[179] Ibid., s. 46-61.

diplomové práce, operuje se dvěma klíčovými termíny a kombinuje v nich hledisko kvantitativní s hlediskem kvalitativním. Šulajová vedle sebe staví pojem dramatizace a divadelní adaptace, od nichž očekává, že jí pomohou zpřehlednit poměrně obsáhlou sumu textů a divadelních inscenací. „V souvislosti s dramatizováním různých druhů původně nedramatických předloh se setkáváme s mnoha rozmanitými formami metatextů, které bývají také nejednotně terminologicky označovány. Nejběžnější jsou patrně termíny dva: *dramatizace* a *divadelní adaptace*.“[180]

Při definování pojmu dramatizace se Šulajová opírá především o vzpomínaný *Slovník literární teorie*,[181] když ji chápe jednak jako výsledné dílo, ale také jako proces jeho vzniku. „Vztah k předloze bývá při dramatizaci spíše těsnější, název díla i signování zpravidla kopírují původní text. Přesto je však mimo pochybnost, že i každá dramatizace je vždy dramatikovou interpretací autorova díla.“[182] V tomto ohledu se Šulajová odklání od Hořínkovy koncepce. Na rozdíl od Hořínka je její popis obecnější a méně přesný, neboť se nezabývá různými typy dramatizací a považuje je za jednotnou a homogenní kategorii. Snad proto také tvrdí, že dramatizace „zpravidla kopírují“ signování textu předlohy, což bohužel příliš neodpovídá realitě. S tímto tvrzením rovněž kontrastuje právě uvedená Hořínkova typologie tří typů dramatizací, kde ani jeden z nich neodpovídá představě Ivy Šulajové, protože u každého z nich dochází k nějaké změně – buď v názvu, nebo ve způsobu, jakým jsou na titulní straně uvedeni autoři.

Rovněž termín divadelní adaptace Šulajová chápe jinak než Hořínek, který divadelní adaptaci považuje za určité dramaturgické přehodnocení existujícího dramatu. Připomínám, že hlavní osou, na níž se tento druh transformace či dramaturgicko-režijní transformace projevuje, je osa původní drama – ozvláštněná inscenace. Šulajová však divadelní adaptaci přisuzuje mnohem větší rozsah.

„Termín adaptace je naproti tomu [dramatizaci] bližší převodu mezi jednotlivými druhy uměleckými – zahrnuje více či méně praktickou (technickou) potřebu scénickou (jevištní a zejména i filmovou a televizní, rozhlasovou). Požadavek obecně platného fungování vzniklého textu jako literárního díla (jeho samostatná literární hodnota) se jeví zde jako druhotný.“[183]

[180] Ibid.,46-47.
[181] Vlašín, Š. (ed.). Slovník literární teorie. Praha: Československý spisovatel, 1977.
[182] Šulajová, I. Dramatizace jako teoretický problém. Divadelní revue 15, č. 4, 2004, s. 46.
[183] Ibid., s. 47.

Šulajová o divadelní adaptaci mluví v souvislosti s převodem literárního díla nedramatické povahy do jiného média. Výslovně se tedy neomezuje na divadelní ztvárnění, ale její adaptace zahrnuje i převod do jiných médií jako je rozhlas, televize či film. Kromě toho nepředpokládá, že by šlo pouze o jistý dramaturgický druh úpravy původního dramatu, nýbrž v pozici předlohy u ní stojí text bez divadelní funkce. Obě pojetí divadelní adaptace, Hořínkovo a mé vlastní na jedné straně, a pojetí divadelní adaptace Ivy Šulajové na straně druhé, se tedy odlišují ve dvou základních věcech: v povaze textu, jenž slouží jako východisko procesu divadelní adaptace, ale také v cílovém médiu. Předlohou mé a Hořínkovy divadelní adaptace je drama, kdežto u Šulajové je to text ne-dramatické povahy. Cílovým médiem divadelní adaptace je pro Hořínka divadelní inscenace, kdežto pro Šulajovou také rozhlas, televize či film. Otázkou však zůstává, zda při takovém „mediálním" rozšíření konceptu je ještě možné mluvit o adaptaci divadelní, či spíše o adaptaci obecně.[184]

Co je/jsou adaptace

Koncepce adaptace Ivy Šulajové zřetelně vychází z teorie adaptací, zvláště pak adaptací filmových, jejichž zkoumání se v posledních letech věnuje zvýšená pozornost.[185] V anglo-americkém kontextu se filmovými adaptacemi zabývá například kanadská teoretička Linda Hutcheonová, především v knize *A Theory of Adaptation*,[186] jejíž část byla přeložena i do češtiny.[187] Souvislost mezi dramatizacemi a adaptacemi jako takovými vyplyne na povrch již při jejich prvním přiblížení. Linda Hutcheon o adaptaci mluví především ve dvou významech: jako o procesu a jako o produktu.

„Má užší dvojdomá definice adaptace jako procesu a výsledku je blíže běžnému užití slova adaptace, a zároveň je dost široká na to, aby mohla zahrnout nejen filmy a jevištní produkce, ale také hudební aranže a úpravy písní, aktualizace starších děl ve výtvarném umění a komiksová ztvárnění dějin, zhudebněné básně a remaky filmů a videoher a interkativní umění."[188]

---

[184] Další možná typologie dramatizací se objevuje v dizertační práci Radky Denemarkové. Denemarková, R. Sémiotická problematika dramatizací. Dizertační práce, Praha: FF UK, 1997.
[185] Například univerzita v Oxfordu již několik let vydává časopis *Adaptation*, který se zabývá, mimo jiné, vztahy mezi literaturou a filmem.
[186] Hutcheon, L. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge, 2006.
[187] Hutcheon, L. Co se děje při adaptaci? Přeložil Miroslav Kotásek, *Iluminace* 22, č. 1, 2010, s. 23-59.
[188] Vlastní překlad. Srov.angl. originál: „My more restricted double definition of adaptation as process and product is closer to the common usage of the word and is broad enought to allow me to treat not just films and stage productions, but also musical arrangements and the song covers, visual art revisitations of prior works and comic book versions of history, poems put to music and remakes of films, and videogames and interactive art." Hutcheon, L. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge, 2006, s. 9.

Rozlehlost takové definice adaptací, v níž je přímo i jmenována adaptace do podoby jevištního představení, má samozřejmě své výhody – například se do ní mohou vejít všechny myslitelné převody mezi různými médii, ale také transpozice děl v rámci jednoho média – například z jednoho žánru do žánru jiného. Nevýhodou je, že v tomto případě může být adaptací téměř cokoli. Hutcheonová do určité míry kopíruje koncept strukturalisty a posléze post-strukturalisty Rolanda Barthese, který podobně velkoryse přistupoval k možnostem a hlavně k hranicím vyprávění.[189] Hutcheonová však nezůstává na této poměrně obecné rovině popisu, ale dále se ji pokouší vymezit o něco konkrétněji, když nabízí trojí možný přístup ke zkoumání adaptací. Za prvé, nabízí perspektivu, která přihlíží k formě, přesněji řečeno zaměřuje se na změnu formy. Těch může být několik: a) změna média (báseň ve film), b) změna žánru (eposu v román), c) změna rámce (například proměnu vyprávěcí perspektivy) a d) ontologie textu (z textu fikčního v text historický nebo naopak). Za druhé, adaptaci chápe jako tvůrčí proces, v němž je obsažena jak složka (re)kreace, tak (re)interpretace originálu, a zatřetí je to určitý způsob recepce, při němž čtenář nebo divák konfrontuje adaptované dílo se svou znalostí originálu.

Vztah dramatizace a adaptace je velmi těsný a jejich vazby procházejí několika úrovněmi. Dramatizace je jednou z podob či možností, kudy se adaptační proces může vydat. Je rovněž chápána ve dvou hlavních významech, a sice jako proces tvorby nového díla, ale také jako výsledek tohoto procesu; jako nové svébytné a soběstačné dílo. V procesu dramatizace dochází především ke změně druhové či žánrové a mnohdy také ke změně média. Tvůrce dramatizace reinterpretuje text a přemisťuje ho z jednoho kontextu do kontextu nového, a to významového a také recepčního (tady mám na mysli například přechod od recepce čtenářské k recepci divácké).

Adaptace, dramatizace a divadelní adaptace

V zásadě tedy můžeme mluvit o dvou úrovních pojmu adaptace. Adaptace v obecném či širším slova smyslu je pojem, který slouží k označení jakýchkoli transformací, ale také

[189] „Vyprávění o světě je nespočetné množství. Především je tu podivuhodná pestrost žánrů, které samy jsou rozděleny mezi různé substance, jako by každá z nich byla člověku dobrá k tomu, aby jí svěřil své vyprávění: nositelem vyprávění může být artikulovaný jazyk v ústní nebo psané podobě, obraz statický nebo pohyblivý, gesto nebo uspořádaná směs všech dohromady; je přítomno v mýtu, legendě, bajce, povídce, novele, epopeji, historii, tragédii, dramatu, komedii, pantomimě, v malovaném obraze (...)“ Barthes, R. Úvod do strukturální analýzy vyprávění, Přeložil Jaroslav Fryčer, In Petr Kyloušek (ed.): *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 9.

produktů těchto transformací, uměleckých i neuměleckých (např. videoher) struktur ve struktury nové, jiné, při nichž je však zachována jasná vazba na transformovaný zdroj. Adaptace v širším slova smyslu prochází napříč médii a zasahuje řadu uměleckých i mimouměleckých oblastí. Naproti tomu tzv. adaptace divadelní označuje velmi specifický typ režijně-dramaturgické úpravy dramatu pro potřeby jedné konkrétní inscenace. Někde uprostřed mezi adaptací v obecném slova smyslu a adaptací divadelní pak stojí dramatizace, která je vlastně jednou subkategorií adaptací v obecném slova smyslu. Dramatizace a divadelní adaptace jsou vlastně podmnožinou adaptací v širším slova smyslu.

Naopak vztah dramatizací a divadelních adaptací je poněkud složitější, protože obě popisují podobné jevy. I proto se množina děl spadajících k dramatizacím v jistém místě s divadelními adaptacemi téměř dotýká. To je případ již mnohokrát zmiňované Mikuláškovy dramatizace-divadelní adaptace *Evžena Oněgina*. Na druhou stranu se však dramatizace od divadelních adaptací odlišují především tím, že se a) neomezují na přepis pouze dramatických děl, b) dramatizované texty mohou usilovat o to stát se svébytným uměleckým dílem nejen divadelním, ale také literárním, c) dramatizovaná díla se neomezují pouze na jedno médium. Dramatizace totiž oproti divadelním adaptacím mohou směřovat ke vzniku také rozhlasové inscenace.

I přes probírané odlišnosti mají adaptace v širším slova smyslu, dramatizace i divadelní adaptace společnou podstatu, založenou především na principu opakování ve formě variací, který se v nich zřetelně uplatňuje.[190] Hutcheonová dokonce tvrdí, že opakování a různé typy výpůjček jsou jedním z charakteristických rysů celé západní kultury, jež je založena na „kradení“ či sdílení různých příběhů. Historie adaptací a dramatizací je tedy poměrně dlouhá a sahá v určitém smyslu již do starověkého Řecka, kde při velkých dionýsiích soutěžili různí dramatici mezi sebou v tom, kdo z nich nejlépe adaptoval (dramatizoval) mytologickou látku.

Je drama typem dramatizace? aneb V zajetí mocného intertextu

Poslední věta předcházejícího odstavce představuje nebezpečnou nášlapnou minu, která může vybuchnout a zničit jak celou mou vlastní koncepci dramatizací, tak chápání dramatu jako takového. Z této pozice by totiž vlastně všechna dramata byla pouze adaptacemi

[190] „Adaptace je opakování, ovšem opakování bez zdvojování.“ Překlad Bohumil Fořt. Hutcheon, L. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge, 2006, s. 7.

– dramatizacemi. Sofoklův *Král Oidipus*[191] by byl dramatizací mytologické látky, středověká mystéria zase dramatizacemi *Bible*,[192] Shakespearovy hry dramatizacemi italských novel (například *Othello*),[193] Molièrovy komedie dramatizacemi her Plautových (*Amfytrion, Lakomec*)[194] či Tirsa de Moliny (*Don Juan*)[195] a Goethův *Faust*[196] by byl dramatizací toho Marlowova.[197] Téměř všechna dramata bychom mohli přijmout mezi dramatizace a ohlásit smrt původního dramatu. To by bylo věru jednoduché a efektní, nikoli však poctivé a vypovídající. Samozřejmě, že většina tzv. původních dramat nese některé rysy dramatizací ať už formálních (především ve volbě titulu) nebo obsahových (novým způsobem zpracovávají starý příběh). Je ovšem otázkou, zda pouze tento typ vztahu k určité sdílené látce či tématům, jakými byly například mytologické příběhy v antice, je dostatečnou a konstitutivní kvalitou dramatizací jakožto díla.[198] Je přece zřejmé, a díky post-strukturalistům až protivně jasné, že žádné dílo, nebo lépe řečeno žádný text, neexistuje ve vakuu, kde by se vznášel jako ničím nedotčený originál svého geniálního tvůrce. V každém textu jsou vlastně obsaženy texty jiné, obtiskují se do jeho podoby ve formě citací, volby vyprávěcích technik, výběru motivů apod.

Mezitextovými vazbami se ve druhé polovině dvacátého století začala zabývat teorie intertextuality, o jejíž rozmach se zasloužila především francouzská teoretička s bulharskými kořeny Julia Kristevová, která oživila Bachtinův koncept dialogu a dialogičnosti.[199] Za badatelsky užitečné považuji jasně rozlišovat mezi intertextualitou v širším významu a intertexualitou v užším slova smyslu. Toto dvojí pojetí intertextuality v jistém smyslu kopíruje hranice mezi dramatizacemi v tom nejrozsáhlejším možném pojetí a dramatizacemi

[191] Sofoklés. Král Oidipus. In *Tragédie*. Přeložil Ferdinand Stiebitz, Praha: Svoboda, 1975, s. 157-233.
[192] Halas, F. X., Halasová, D. *Jeruzalémská Bible: Písmo svaté vydané Jeruzalémskou biblickou školou.* Praha : Krystal OP, 2009.
[193] Shakespeare, W. *Othello, benátský mouřenín/Othello the Moor of Venice*. Přeložil Martin Hilský, Brno: Atlantis, 2006.; Cinthio, G.G. Povídka o maurovi. In *Othello*. Přeložil Jaroslav Pokorný a Zdeněk Stříbrný, Praha: Orbis, 1953, s. 214-224.
[194] Molière. *Amfytrion*. Přeložil Vladimír Mikeš, Praha: Arthur, 2007.; Plautus. Amfytrion. In *Amfytrion a jiné komedie*. Přeložil Vladimír Businský, Praha: Svoboda, 1978, s. 197-286.; Molière. *Lakomec*. Přeložil Svatopluk Kadlec, Praha: Orbis, 1953.; Plautus. Komedie o hrnci. In *Amfytrion a jiné komedie*. Přeložil Vladimír Businský, Praha: Svoboda, 1978, s. 27-108.
[195] Molière. *Don Juan.* Přeložil Jaroslav Konečný a Karel Kraus, Praha: Artur, 2006.; Molina, T. de. *Sevillský svůdce a kamenný host*. Přeložil Vladimír Mikeš, Praha: Odeon, 1984.
[196] Goethe, J.W. *Faust.* Přeložil Otokar Fischer, Praha: Academia, 2005.
[197] Marlowe, Ch. Tragická historie o doktoru Faustovi. In *Alžbětinské divadlo; Shakespearovi předchůdci*. Přeložil Alois Bejblík, Praha: Odeon, 1978, s. 325-359.
[198] Zde se odkazuji na úvodní část disertace, v níž jsem působnost své teorie dramatizací omezil na posledních asi sto padesát let.
[199] Jenom ve zkratce připomenu, že Bachtin o intertextualitě uvažuje především na půdorysu románu. Bachtin, M.M. *Román jako dialog*. Přeložila Daniela Hodrová, Praha: Odeon, 1980. Velmi užitečnou příručkou o dějinách konceptu intertextuality je kniha Grahama Allena, kde můžeme najít jak kapitolu pojednávající o vzniku tohoto konceptu, tak také popis obou jeho větví a další potřebné souvislosti, které se k celé teorii váží. Allen, G. *Intertextuallity*. London/New York: Routledge, 2007. Významné příspěvky k teorii intertextuality svého času tisknul polský časopis *Pamietnik literacki*.

vázanými pouze na vztah mezi dvěma či více konkrétními texty. Teorie intertextuality v širším pojetí, tak, jak o ní píše především Kristevová, Barthes a vlastně i Bachtin, chápe texty jako typ obrovského palimpsestu, gigantickou síť vazeb a neustále se přepisujících struktur. Dramatizace v této až téměř božské perspektivě znamená určitý typ či způsob propojení textů, který se neomezuje na vztah dvou děl, nýbrž prochází pletivem textů z jednoho do druhého všemi směry. Naproti tomu intertexualita v užším chápání, někdy také označovaná jako strukturalistická, se pokouší podchytit vztahy mezi jednotlivými uměleckými díly na několika jasně stanovených úrovních. Petr Málek ve studii *Teorie intertextu a literární kontexty filmu* rozdíl mezi oběma teoretickými přístupy charakterizuje takto:

„První model, představovaný již zmíněnou Julií Kristevou, Rolandem Barthesem a dekonstrukcí obecně, je ve svých teoretických implikacích radikálnější a problematizuje dosavadní koncepce literatury, charakterizované strukturální totalitou a systémovým přístupem. Jestliže pro strukturalistický model je charakteristické soustředění na relace mezi konkrétními texty, příp. mezi texty a systémem (jazykem, druhem, žánrem), pak v dekonstrukci se zájem obrací směrem ke vztahům mezi textem a neohraničeným a proměnným horizontem kultury. Radikální rozlišení pojetí textu, kdy nejen každý kulturní systém či struktura, ale doslova vše má být textem (realita jako text nultého stupně), vede nutně k představě jakéhosi 'univerza textů', jehož stopy – třeba nevýrazné a zastřené – jsou vepsány do každého textu, k obrazu 'texte général', ve který se podle Derridy proměnila skutečnost.“[200]

Model intertextovosti, Málkem označovaný za globální, pak likviduje všechny prvky komunikačního procesu. Barthes „popravil“ autora, každý text se stal zároveň intertextem a Harold Bloom dokonce začal popírat existenci jednotlivých textů, z nichž mu zůstaly pouze mezitextové vazby. Výzkum dramatizací v tomto smyslu a na této úrovni abstrakce, opírající se o jistou totalizující myšlenkovou doktrínu, která se ve své bezbřehosti snaží pojmout všechny projevy existence, je podle mého soudu velmi obtížný až nemožný, ale také neužitečný. Úplně se v něm totiž ztrácejí jakékoli diference, drobnější popis mechanismů a mizí z něj mnohdy i texty samotné. Zkoumání dramatizací v této globální (širší) perspektivě by muselo opustit pole literární i divadelní vědy a vydat se do oblasti kulturologie. Naopak užší – strukturalistické pojetí intertextuality – může být pro teorii dramatizací literárních děl zajímavé z několika hledisek. Například model intertextuálních vazeb mezi konkrétními texty

[200] Málek, P. Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. *Iluminace* 5, č. 2, 1993, s. 13.

německého teatrologa Manfreda Pfistera ukazuje, na kolika různých úrovních se mezitextové relace mohou projevovat, což je významné pro samotnou teorii dramatizací, jsou-li dramatizace považovány za jeden z možných projevů takto vymezené (omezené) intertextuality.[201]

Dramatizace je tedy možno bez jakýchkoli pochybností začlenit do sítě intertextových vztahů. Jedná se ostatně o žánr, který je intertexově definován. Jeho povaha je přímo nezbytně intertextová. I přes tuto skutečnost považuji samu teorii intertextuality (včetně její strukturalistické větve) za příliš obecnou. Intertextualita totiž popisuje vztah dvou textů či textů mezi sebou obecně a už se moc nezajímá, o jaký vztah přesně jde. Dramatizace je zajisté typem palimpsestu, při jehož čtení či sledování se významy a smysl určitých pasáží i díla jako celku tvoří právě ve významovém napětí s textem původním. Intertextuální relace však fungují podobně i ve vztazích mezi literární předlohou a její filmovou adaptací, mezi filmovou předlohou a jejím divadelním zpracováním apod. Záběr intertextuality, podobně jako teorie adaptací, je velmi široký a dramatizace v něm zaujímají pouze roli jednoho specifického příkladu. Perspektivu, kterou takové teorie nastolují, jsem se proto rozhodl raději opustit. Protože jejich explanační potenciál pro potřeby mé práce není příliš velký, v dalším výkladu se raději zaměřím na popis sítě mezi-textových vztahů prostřednictvím modelů teorie komunikace.

---

[201] Pfister si všímá šesti kritérií intertextovosti podle stupně jejich intenzity. Pfister, M. Koncepcje intertekstualności. Přeložil Małgorz Łukasiewicz. *Pamietnik Literacki* 82, č.4., 1991, s. 183-208. Prvním Pfisterovým kritériem je tzv. referenčnost, tj. zda text přímo tematizuje či reflektuje text předlohy. Druhým kritériem je tzv. komunikativnost, kterou Pfister popisuje stupeň intencionality jak autorské, tak také čtenářské; tj. zda autor a případně čtenář znají pretext či nikoli a zda text s touto znalostí nějak dále pracuje a počítá s ní. Stupeň autoreflexivnosti textu zase ukazuje, nakolik dílo akcentuje vlastní odvozenost a jak tuto metakomunikaci o vlastní intertextovosti včleňuje do své výstavby. Strukturální kritérium naopak umožňuje promýšlet, jak jsou v díle jednotlivé pretexty (pokud jich je více) seřazeny a podle jakých pravidel je jejich uvádění organizováno. Selektivní kritérium zase odkazuje k tomu, jak jsou mezitextové vazby mezi díly zřetelné a co je z pretextu vyzváno k účasti na dialogu mezi texty. Dialogičností Pfister odhaluje základní sémantický potenciál mezitextových vztahů, který je tím větší, čím jsou texty a kontexty, v nichž tyto texty vystupují, odlišnější, protože díky tomu se mezi nimi může udržovat napětí, které umožňuje produkci nových významů. Tento postup dialogizace funguje na identickém postupu jako tzv. přirozený dialog či dialog dramatický/divadelní. Mukařovský, J. Dialog a monolog. In Miroslav Červenka a Milan Jankovič (eds.) *Studie II*. Brno: Host, 2007, s. 89-115. Obzvlášť známý je Genettův koncept tzv. transtextuality, která se dělí na několik typů: intertextualitu, paratextualitu, metatextualitu a architextualitu. Berresem, H. "Genette, Gérard". In Nünning, A., Trávníček, J., Holý, J. (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Přeložil Aleš Urválek Brno: Host, 2006, s. 266-277.; Genette, G. *Palimpsests*. Přeložil Chananna Newman a Claude Doubinski, Nebrasca: Univerity of Nebrasca Press, 1997.

VI. Extra-komunikační model dramatizací

Dobrým nástrojem pro systematický popis mezi-textových vztahů, v jejichž rámci dramatizace fungují, je aparát teorie umělecké komunikace, jejíž základy v českém prostředí položil především Jiří Levý.[202] V následujícím výkladu vyjdu z modelu literární komunikace, v němž jsou jeho jednotlivé elementy uspořádány podle časově-kauzálních vazeb. Prvním prvkem celé řady je *autor*. Ten vytvoří *text*, jenž se prostřednictvím určitého komunikačního kanálu dostane ke *čtenáři*. *Autor* zde vystupuje v roli vysílače, jenž posílá informaci – komunikát (v tomto případě *text*). Komunikát na druhé straně dešifruje přijímač (*čtenář*).

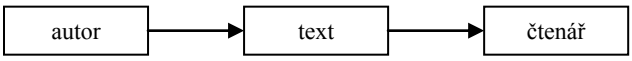

Schéma E: bazální model literární komunikace

Tento model nám však nemůže příliš pomoci při určení postavení dramatizace v komunikačním řetězci, protože nezohledňuje mezi-textové vztahy. Dramatizace jako dílo v něm vlastně funguje naprosto stejně jako každý jiný text, jenž má vlastního autora a našel si svého čtenáře. Toto zdánlivě banální zjištění je však fundamentální pro konstrukci celého žánru. Čtenář textové dramatizace bez znalosti předlohy vlastně nemá šanci dramatizaci identifikovat a vyčlenit z ostatních dramatických textů, pokud tato informace není v díle explicitně uvedena. Bez patřičného hesla v kulturní encyklopedii nebo bez osobní zkušenosti s textem předlohy před ním skutečná povaha dramatizace zůstane skryta. K těmto případům velmi často dochází tehdy, když dramatizátor vytvoří dramatizovaný text (většinou drama) čerpající svou látku z poměrně neznámé předlohy (často z cizí literatury), jež není součástí širšího kulturního povědomí dané epochy.[203] Druhým příkladem tohoto jevu je situace, kdy dramatizovaný text vychází ze své literární předlohy pouze velmi volně, a tím pádem oslabuje svou vazbu na originál. Ať tak či onak, všechny dramatizace, i když pro některé recipienty zůstávají skryté, ze své podstaty překračují model literární komunikace a nastolují model meta-komunikační. Ten obsahuje pět základních prvků.

[202] Levý, J. Teorie informace a literární proces. In Miroslav Červenka (ed.) *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 31-70.
[203] Nezval, V. *Manon Lescaut*. Praha: Československý spisovatel, 1964.

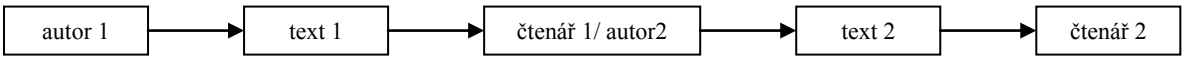

Schéma F: bazální model literární meta-komunikace

Zde už je vše o poznání přehlednější. Oproti modelu literární komunikace se meta-komunikační model rozrostl o dvě nové položky a) *text* 2, b) *čtenáře* 2 a do určité míry i o část položky třetí, protože *čtenář 1* získal i funkci *autora* označeného číslem 2. *Autor 1* je tedy autorem textu originálu a *text 1* je právě onen originál. *Čtenář 1* tím, že vstupuje do svazku s *autorem 2*, ovšem velmi zužuje pole své působnosti. Samozřejmě není možné tvrdit, že každý čtenář originálního textu je automaticky jeho dramatizátorem. Pouze někteří jedinci se po přečtení nějakého textu pustí do jeho dramatizovaní. Tento fakt má za následek, že meta-komunikační schéma, které zobrazuje v porovnání s předcházejícím modelem literární komunikace širší škálu jevů, je v jistém smyslu více reduktivní, poněvadž zužuje proudění toku informací na omezenější počet subjektů a to hned ve dvou bodech. Za prvé proto, že *čtenář 1* navázaný na *autora 2* představuje pouze fragmentární vzorek čtenářů textu originálu, a za druhé také proto, že *čtenář 2*, díky již probírané povaze naprosté většiny dramatizací a přístupu recipientů k nim (většinou je nepovažují za adekvátní náhražku literární předlohy), vlastně zahrnuje pouze úzkou skupinu lidí nějak (ať už prakticky nebo pouze badatelsky) spojených s divadelním provozem. Z výše uvedených důvodů je podle mého mínění účelné model poněkud pozměnit (a zároveň si tak postupně připravit půdu pro zařazení dalšího prvku, kterým je dramatizace inscenační). Upravený model by mohl vypadat asi takto:

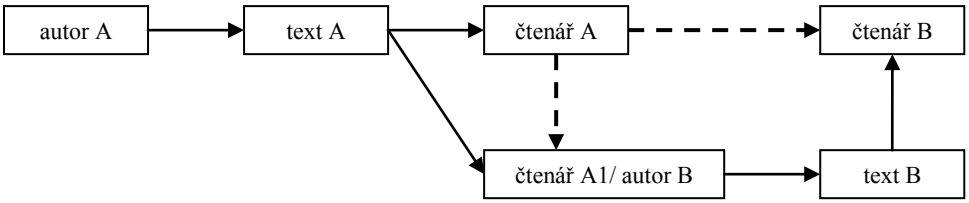

Schéma G: upravený model literární meta-komunikace[204]

[204] K podobnému rozdvojení dochází také Ivo Osolsobě ve svém sériovém modelu divadelní komunikace, když rozlišuje mezi dvěma příjemci dramatického textu (zprávy): Příjemcem 1/1 (potenciálním inscenátorem) a Příjemcem ½ (potencionálním divákem). Osolsobě, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992.

Nový model rozšiřuje počet vazeb mezi prvky komunikačního řetězce. Jak je možné si všimnout, odstranil jsem z něj číslování (až na jednu výjimku) a nahradil jej o něco neutrálnějšími písmeny. Množinu čtenářů předlohy jsem pak rozčlenil do dvou skupin. Čtenář *A* zastupuje všechny čtenáře originálního textu. Dramatizátor – tedy specifický typ čtenáře/autora – je od skupiny ostatních čtenářů jasně oddělen a je označen jako *čtenář A1*. Přerušovaná čára pak ukazuje možnost přechodu mezi těmito dvěma čtenářskými skupinami. Jednoduše řečeno, ze *čtenáře A* se může stát *čtenář A1*; tedy dramatizátor. Model tak vlastně umožňuje popis tří základních situací. Za prvé, tu nejobvyklejší, kterou již známe z modelu literární komunikace, tj. že recipient literárního díla setrvává pouze na této pozici a nestává se účastníkem metakreačního procesu. Za druhé, situaci, kdy například nějaký autor hledá vhodný materiál pro zdramatizování a za tím účelem čte text originálu, a za třetí, situaci, která kombinuje obě předcházející, tedy, že z původního běžného *čtenáře A* se po nějaké době stane *čtenář A1/autor B*, protože si vzpomněl, že kdysi četl poměrně inspirativní text, který by se dal dramatizovat a tento svůj záměr následně realizuje. Poslední novinkou představeného schématu je naznačená vazba mezi *čtenářem A* a *čtenářem B*, protože skupina čtenářů předlohy se do určité míry může krýt se skupinou čtenářů dramatizace. Tento požadavek je však možné vztáhnout i na kategorii *autora A*. Ten je nejenom čtenářem vlastního textu, ale může být také autorem jeho dramatizace a pak také jejím čtenářem. Tím se původně velmi jasně strukturovaný lineární model stále víc a víc zacykluje – zároveň se ovšem také zpřesňuje a přibližuje skutečnosti.

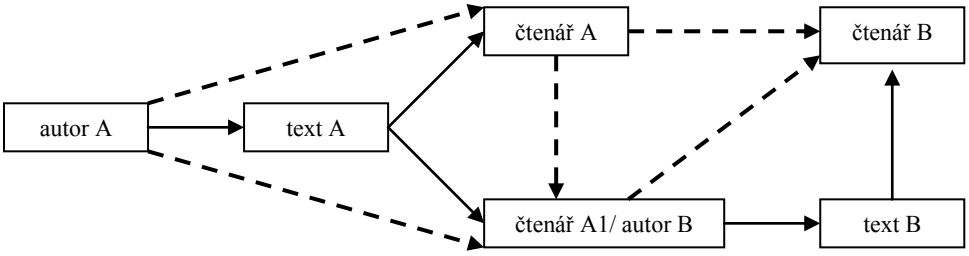

Schéma H: rozšířená verze modelu literární meta-komunikace

Schéma H se přímo hodí například pro popis mezi-textových vztahů Hellerovy *Hlavy XXII*,[205] Steinbeckových *O myších a lidech*[206] nebo třeba *Deseti malých černoušků*[207] Agathy Christie. Společným jmenovatelem všech jmenovaných děl je skutečnost, že existují ve dvou verzích a to jak ve formě románu, tak ve formě dramatu. Ve všech třech příkladech existoval román jako dílo výchozí a poté, co vyšel a stal se populárním, byl převeden (zdramatizován) i do podoby divadelní hry. Kdyby tomu bylo naopak a nejprve by existovala divadelní hra, na jejímž základě by teprve vznikl román, nemohli bychom již mluvit o dramatizaci (procesu a díle), ale o opačné transformaci obvykle označované jako prozaizace nebo novelizace. Posledním důležitým spojovníkem všech tří dramatizací, pro nějž jej uvádím právě na tomto místě, je fakt, že autor předlohy je zároveň také autorem dramatizace, tj. *autor A* se v tomto případě shoduje s *autorem B* (a implicitně i se *čtenářem B*). Joseph Heller, John Steinbeck i Agatha Christie jsou dramatizátory vlastních románů.

Dramatizace textová a inscenační

Komunikační model, který jsem právě představil, ovšem postrádá jeden významný prvek, protože se stále přidržuje pouze komunikace literární. Dramatizace však samozřejmě vznikají především kvůli divadelní realizaci, která je většinou hlavním cílem celého dramatizačního procesu. Abych předešel terminologickému zmatku, budu dramatizaci, jejímž cílem je vytvoření dramatického textu (tedy jak dramatu, tak textu divadelního), dále označovat jako dramatizaci textovou. Pro dramatizaci, jejímž výsledkem je divadelní inscenace, pak volím termín dramatizace inscenační. Průběh dramatizačního procesu má tedy obvykle dvě fáze: tvorbu textu a tvorbu inscenace. Tvorba textu pak většinou předchází tvorbě inscenace, proto je možné oddíl dramatizace inscenační vsunout do řady za dramatizaci textovou, jak ukazuje poslední schéma tohoto oddílu.

[205] Heller, J. *Hlava XXII*. Přeložil Miroslav Jindra, Praha: BB Art, 2005.; Heller, J. *Hlava XXII*. Přeložil Šimon Pellar, Praha: Dilia, 1975.
[206] Steinbeck, J. *O myších a lidech*. Přeložil Antoním Pelc, Praha: Československý spisovatel, 1960.; Steinbeck, J. *O Myších a lidech*. Přeložil Ota Ornest, Praha: Dilia, 1960.
[207] Christie, A. *Deset malých černoušků*. Přeložil J.Z. Novák, Praha: Knižní klub, 1995. Christie, A. *Deset malých černoušků*. Přeložila Alena Bernášková, Praha: Orbis, 1965.

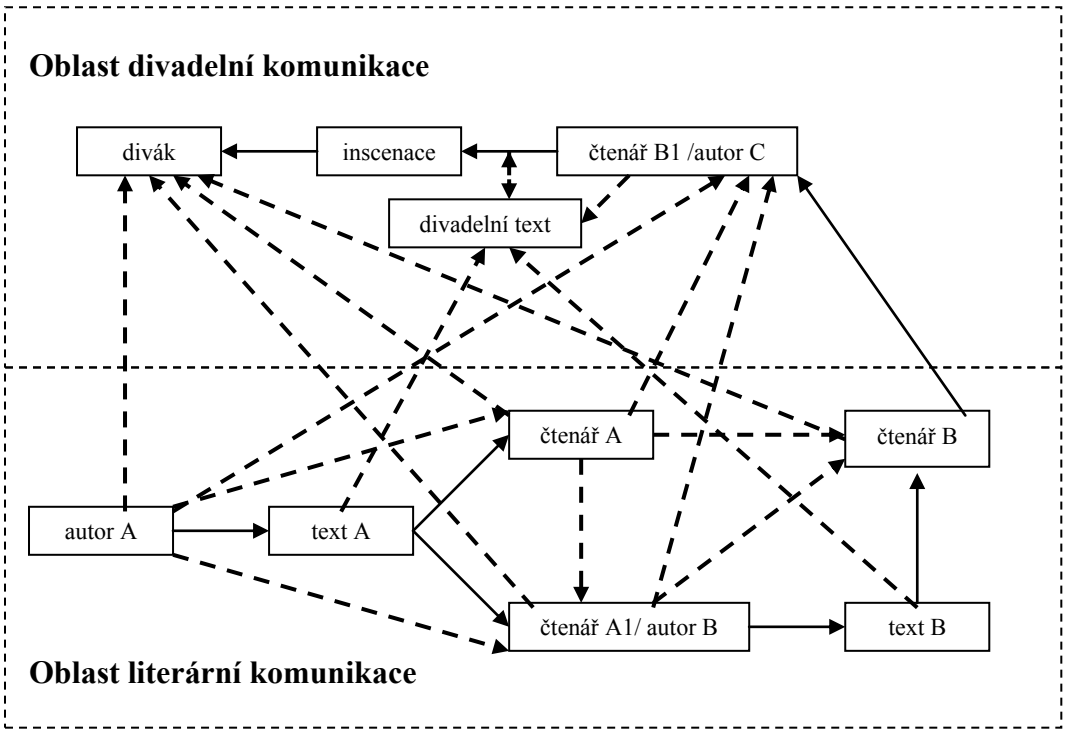

Schéma CH: síťový model literární meta-komunikace a divadelní komunikace

Předložené schéma vypadá poněkud komplikovaně, ale poměrně výstižně zobrazuje možné fáze dramatizačního procesu i prvky, které do něj mohou vstupovat. Síť vztahů také popisuje jak dramatizaci, při níž vzniká dramatický text, který je pouhým mezistupněm inscenační tvorby, tak také případy, kdy text funguje rovněž jako samostatné literární dílo. Model ukazuje širokou škálu možných cest, kudy se dramatizace může vydat. Pro přehlednost je zkusím představit jednu po druhé a ukázat je na jednotlivých příkladech. Začnu příkladem, který prochází celou mou prací – Dostojevského románem *Idiot*. Pokud tento příklad dosadíme do modelu, situace se bude mít asi takto: *autor A* Fjodor Michajlovič Dostojevskij napsal a vydal tento román, který zastupuje jednotka *text A*. Většina přerušovaných šipek, které vedou od *autora A*, v našem případě od Dostojevského, zůstane nevyužita,[208] protože všechny dramatizace, o nichž budu mluvit, vznikly až po jeho smrti, takže se nemohl stát ani

[208] S výjimkou šipky, která směřuje k *čtenáři A*, protože předpokládám, že Dostojevskij byl kromě autora *Idiota* také jeho čtenářem.

jejich čtenářem nebo divákem, na rozdíl například od autorů jako jsou Mariusz Szczygieł[209] nebo Patrik Ouředník,[210] kteří přinejmenším zhlédli dramatizaci svých románů v podání režiséra Jana Mikuláška.[211]

Pokud se vrátím k případu *Idiot,* mohu dále označit sumu jeho čtenářů jako *čtenáře A* reprezentující všechny čtenáře tohoto textu. Schéma pochopitelně přímo nezohledňuje již probíranou problematiku překladu. Pro jednoduchost budu tedy předpokládat, že *text A* je text Dostojevského románu *Idiot* – a to ve všech jeho existujících variantách, tj. v různých vydáních v různých světových jazycích. *Text A* také nepřímo odkazuje k potenciální inscenaci, kde může sloužit jako divadelní text. Pohyb od *textu A* k divadelnímu textu splňuje například text opatřený pro inscenaci *Idiota* Dejvického divadla od Miroslava Krobota.[212] Přechod od textu originálu (*textu A*) můžeme sledovat ve zvýšené míře v divadelní tvorbě studiových divadel 70. a 80. let, především v tvorbě Evy Tálské v prostředí Divadla na provázku či v libereckém Studiu Ypsilon v divadelních kusech režiséra Jana Schmida.

Čtenářem A1 jsou všichni dramatizátoři, kteří kdy román převedli do podoby dramatu. Množina *čtenářů B* se většinou omezuje, podle toho, zda byl text dramatizace knižně či časopisecky vydán, na úzkou skupinu lidí, kteří se nějak zabývají divadlem. Jistými čtenáři jsou pak členové inscenačního týmu, kteří se rozhodli tuto dramatizaci uvést na jeviště. U těchto osob (především u dramaturgů) se dá předpokládat rovněž znalost originálu; takoví čtenáři mohou spadat jak do kategorie *čtenář A*, tak do kategorie *čtenář B*, což se také předpokládá u osoby samotného dramatizátora.

Schéma zohledňuje také možnost dramatizace již existující dramatizace. Pokud se tedy někdo, například Jan Mikulášek, rozhodl, že místo textu originálu bude zpracovávat a dramatizovat již existující dramatizaci *Evžena Oněgina* od Jaroslava Janovského, tato zaujme ve schématu pozici *textu A*.[213] Podobně *text A* může označovat sumu děl sloužících dramatizátorovi jako pretext pro tvorbu jeho vlastního díla.[214]

Vrchní část schématu je pak zaměřena přímo na vznik divadelní inscenace, která může pracovat buď s jednou z existujících dramatizací, nebo text předlohy proměnit v divadelní

[209] Szczygieł, M. *Gottland*. Přeložila Helena Stachová, Praha: Dokořán, 2007. *Gottland*. Divadlo Jiřího Myrona Ostrava. Dramatizace Marek Pivovar a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 20.1. 2011.
[210] Ouředník, P. *Europeana*. Praha: Paseka, 2001. *Europeana*. Národní divadlo Brno, Reduta. Dramatizace Dora Viceníková a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 9.6. 2011.
[211] Podobné štěstí samozřejmě neměl Alexandr Sergejevič Puškin, který přišel o Mikuláškovu velmi úspěšnou dramatizaci *Evžena Oněgina*, kterou tento režisér nazkoušel a provedl se souborem Divadla Petra Bezruče v Ostravě. *Evžen Oněgin*. Divadlo Petra Bezruče. Dramatizace a režie Jan Mikulášek. Premiéra 5.10. 2007.
[212] Dostojevskij, F.M., Krobot, M. Idiot. strojopis: Dejvické divadlo, 2007.
[213] Podobně dramatizací dramatizace je text Ivy Sobkové, který vznikl na základě dřívějšího Kohoutova přepisu románu *Válka s mloky*. Čapek, K., Sobková, I. Válka s mloky, *Tvořivá dramatika* 17, č. 1., 2006, s. 16-36.
[214] Havel, V., Morávek, V., Oslzlý, P. Cirkus Havel aneb My všichni jsme Láďa. Brno: Větrné mlýny, 2008.

text, ať už ve formě divadelního scénáře, nebo bere původní text (epický či lyrický) bez jakýchkoli úprav a přímo jej zapojuje do tvorby inscenace.

Nemá samozřejmě smysl popisovat veškeré možné situace a možné cesty, kterými může dramatizační proces projít. Podstatné je, a to bych chtěl na závěr zdůraznit, že předložený lineární model dramatizačního procesu v řetězci literární a divadelní komunikace má ambici odhalit pouze klíčové a obvyklé fáze, jimiž se může cesta od originálu k výsledné inscenaci ubírat. Jeho zpřesnění v podobě vztahové sítě pak ukazuje, že dramatizace není jen sférou meta-komunikace, kde se jeden text promítá do textu nového, ale představuje celý komplex provázaných a různě rozvětvených vztahů mezi prvky literárního a divadelního umění. Objevují se v něm texty kombinující jiné texty, čtenáři, kteří konfrontují své znalosti s diváckým zážitkem a autoři čerpající materiál pro vlastní tvorbu z již existujících děl. Tato komplexně propojená síť má, a to je třeba podtrhnout, minimálně dvě specifika: a) je to linie, která propojuje sféru literatury s divadelním uměním; b) pohyb od *textu A* k *textu B* je vždy pohybem nabývání divadelní funkce. O tom, jak se tyto procesy projevují přímo ve struktuře textů samotných, se pokusím pojednat ve zbývajících kapitolách práce.

VII. Dramatizace jako transformace příběhu

Konstitutivní rysy dramatizačního procesu a charakteristiky dramatizovaných děl můžeme sledovat také na úrovni vnitro-textové. Teprve při takovém přiblížení se totiž mohou plně vyjevit podstatné aspekty dramatizace, kterou chápu především jako strukturní transformaci. Prostřednictvím analýzy vybraných textů se pokusím dospět k charakteristikám dramatizací, které při globálním pohledu, z něhož dramatizace představují především fenomén mezi-textových vztahů, nemohly patřičně vyniknout. Strukturní analýzu budu stavět na několika základních předpokladech a pilířích. Jsem totiž přesvědčen, že přímá cesta k pochopení fungování díla a potažmo také k procesu jeho vzniku vede přes rozbor jeho jednotlivých konstitutivních složek a vztahů, které mezi nimi existují (či je možno v textech nalézt). Tyto jednotlivé složky však mají dynamickou povahu v tom smyslu, že nemohou existovat odděleně, ale jejich kvalita se vyjevuje ve vztahu k celku. Dílo je tvořeno řadou dílčích systémů, nebo chcete-li rovin, jejichž podstatou je vzájemná souhra či vědomá disonance, které ale vytvářejí nový celek vyšší úrovně. Proto nemá smysl jednotlivé složky a jejich proměny popisovat odděleně, ale vždy v jejich vzájemných vztazích a souvislostech.

Rozsah svého uvažování ve zbývajících oddílech práce z metodologických důvodů omezím ve dvou zásadních směrech. Za prvé, ve svém výkladu musím úplně opustit dramatizaci inscenační, která spadá do kategorie divadelních děl, a tudíž je na ni každá textová analýza „krátká“. Za druhé, v následujících úvahách se téměř vůbec nebudu zabývat dramatizacemi divadelními, které mají formu scénářů či jiných divadelních textů.[215] Důsledně se budu přidržovat dramatizací, které mají podobu dramatu (resp. mají formu pravidelného dramatu), a je tudíž možné o nich hovořit jako o samostatných literárních artefaktech. Jednoduše řečeno, budu analyzovat texty dramatizací, které kromě své předpokládané funkce divadelní mají potenciál, alespoň strukturní, být také recipovány jakožto literární díla. Sítem tohoto výběru tedy bohužel budou muset propadnout nejen některé texty, které vznikly například během procesu režijní tvorby brněnské režisérky Evy Tálské, ale také improvizace na vybrané téma některé literární předlohy v autorských divadlech či úpravy básnických textů pro Honzlův soubor Dědrasbor z dvacátých let, protože žádný z těchto scénářů vzniklých na podkladě již existujícího literárního díla nesměřoval k vytvoření esteticky autonomního literárního textu dramatu.

[215] V této kapitole tedy musím úplně odhlédnout od dramatizační praxe většiny studiových divadel.

Dalším podstatným omezením bude omezení druhové. Z prostoru teoretické reflexe dramatizačních proměn literárních struktur vyloučím díla lyrická a dramatická a omezím se především na typ dramatizací, který je v českém kontextu nejfrekventovanější. V zásadě budu analyzovat možnosti přechodu epických struktur do struktur dramatu. Právě tato oblast bude tvořit jádro mé analýzy.[216]

Než přistoupím k analýze transformace literárních struktur, je třeba stanovit některá základní východiska. Především je nutno charakterizovat jednotlivé roviny, na nichž budu hledat projevy zmíněné transformace a dále pak každý element své analýzy tzv. „zdvojit". Co to znamená? Každý posun mohu totiž popsat a zobecnit pouze ve chvíli, kdy budu mít na „operačním stole" vedle sebe obnaženo jak dílo dramatizované, tak také dílo výchozí. Jedině při komparaci obou struktur (originálu i dramatizace) se totiž mohou vyjevit všechny podstatné body a pohyby, k nimž dochází v průběhu dramatizačního procesu a jejichž stopy lze vysledovat ve výsledném díle, pokud se toto dílo srovná s originálem (nebo přesněji, pokud se struktura dramatizovaného díla srovná se strukturou pretextu). Ve zbývajícím textu práce se tedy pokusím popsat a zohlednit pohyby a transformace jednotlivých složek díla v dramatizačním procesu. Ambicí takového popisu nebude postihnout všechny možné typy či varianty těchto transformací, ale pouze charakterizovat vybrané a často užívané postupy, které se při dramatizování v jednotlivých složkách či úrovních díla uplatňují. Takto pragmaticky zvolený cíl pak znovu ospravedlňuje zúžení záběru mé analýzy na dramatizace epických děl a okrajově také na dramatizace dramat, neboť nechci podat úplný výčet všech možných cest, kudy se dramatizace mohou vydat.

Abych ovšem při zkoumání proměn struktur dvou literárních druhů neulpěl pouze na rovině čistých teoretických abstrakcí, pokusím se svůj výklad prokládat příklady. Ty budou dvojího druhu. Za prvé, budu využívat různé dramatizace Dostojevského románu *Idiot*, které jsou samy o sobě velmi různorodým materiálem (jsou mezi nimi zastoupeny jak dramatizace literární, tak především dramatizace literárně-divadelní).[217] Sdílená předloha několika

[216] Omezuji se rovněž na symetrický vztah text–text a tím pádem vypouštím dramatizace, jejich předlohou je více textů jednoho či několika autorů.

[217] Česká dramatizační tradice tohoto čtyřdílného románu je poměrně bohatá. I z toho důvodu se stala hlavním tématem semináře, který jsem, společně s Davidem Drozdem a Radomírem D. Kokešem vedl na Katedře divadelních studií Masarykovy univerzity v Brně. V té době se nám podařilo nashromáždit celkem jedenáct různých dramatizovaných textů, z nichž pouze Krobotův přepis výrazně tenduje ke tvaru, který označuji jako divadelní text či scénář. Ostatní se totiž drží v mezích pravidelného dramatu. (Dostojevskij. F.M., Horáček, V. *Idiot*. Praha: Dilia, 1959.; Dostojevskij, F.M., Tovstonogov, G.A. *Idiot*. Přeložil Evžen Drmola, Praha: Dilia, 1962.; Dostojevskij, F.M., Kaloč, Z. *Idiot*. strojopis: Státní divadlo v Brně, 1971.; Dostojevskij, F.M., Ševčík, O. *Idiot.* Praha: Dilia, 1971.; Dostojevskij, F.M., Vostrý, J. *Idiot*. strojopis: Státní divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci, 1979.; Dostojevskij, F.M., Kovalčuk, J. Idiot. Praha: Národní divadlo, 2001.; Dostojevskij, F.M., Fedotov, S. *Idiot*. strojopis: Divadlo Petra Bezruče, 2002.; Dostojevskij, F.M., Krobot, M. *Idiot*. strojopis:

dramatizací pak může odhalit různé postupy a možnosti zpracování jedné látky. Druhou skupinou děl, na nichž budu prověřovat svá zobecnění, jsou texty dvou výrazných českých dramatiků druhé poloviny 20. století: Pavla Kohouta a Milana Uhdeho, u nichž dramatizace tvoří neopominutelnou část jejich dramatické a vůbec celé literární tvorby. Některé dramatizační postupy pak budu demonstrovat na známé Kunderově dramatizaci Diderotova *Jakuba fatalisty* a v několika případech pak rovněž sáhnu do široké zásobárny dramatizací z autorské dílny režiséra E.F. Buriana nebo dalších dramatizátorů.

Analýza textů dramatizací s Aristotelem v ruce?

Kde či odkud s analýzou začít? Pravděpodobně nejlepší bude, když se obrátím k Aristotelovi, a to přesně k té části jeho *Poetiky*, kde vymezuje složky tragédie, tj. základní konstitutivní složky, jednotky či roviny dramatu (a potažmo inscenace), abych se dobral alespoň k základní představě, jak je drama (dramatizace ve formě dramatu) strukturováno. „Každá tragédie má tedy nutně šest složek, podle nichž posuzujeme, jaká je. Jsou to děj, povahokresba, mluva, myšlenková stránka, výprava a hudba.“[218] Z tohoto pohledu by vlastně proces dramatizace bylo možné považovat za pohyb, při němž nová struktura nabývá výše jmenované (dramatické) elementy. Tak jednoduché to ale žel bohu není. Aristotelés totiž při definování tragédie zohledňuje její dva možné způsoby prezentace: literární[219] a jevištní. Při literární prezentaci pak, aniž by při ní dílo doznalo nějaké podstatné újmy, ba právě naopak, tragédie stojí pouze na čtyřech složkách: ději, povahokresbě, mluvě a myšlenkové stránce.

Dejvického divadlo, 2007.; Dostojevskij, F.M., Čepek, V. *Idiot?* strojopis: Činoherní studio Ustí nad Labem, 2009.; Dostojevskij, F.M., Fišerová, B. *Idiot.* strojopis: Moravské divadlo Olomouc, 2009.) Velmi užitečným materiálem pro výzkum dramatizací *Idiota* v českém prostředí je také krátký text Růženy Grebeníčkové *Dílo F.M. Dostojevského jako zdroj divadelní inspirace*, na jehož posledních stranách je otištěn seznam všech uvedení Dostojevského děl na českých jevištích do roku 1981 (Grebeníčková, R. *Dílo F.M. Dostojevského jako zdroj divadelní inspirace; České inscenace z let 1900-1981*. Praha: Divadelní ústav, 1982.), ale také její studie o možnostech Dramatizování dostojevského próz.(Grebeníčková, R. Dostojevskij – román a dramatizace. In *Divadlo* 10, č. 10, s. 7-17.)

[218] Aristotelés. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz, Praha: Svoboda, 1996, s. 70. Svým vymezením Aristotelés vlastně vytyčil uvažování o struktuře dramatu a jejich nutných složkách na několik stovek let dopředu. I v současnějších teoriích se totiž s podobnými vymezeními kategorií dramatu stále pracuje. S prvky dramatické stavby, jak je navrhl Aristotelés, se totiž pracuje, třebaže v poněkud pozměněné podobě, i v současnosti (především ve druhé polovině 20. století). Stačí se jen podívat na rozvržení několika významných a vlivných knih teorie dramatu. *Das Drama* německého teatrologa Manfreda Pfistera obsahuje kapitolu věnovanou ději, postavám i verbální komunikaci v dramatu. Pfister, M. *Das Drama*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. (V textu dizertace budu vycházet z anglického překladu knihy z roku 1993. Pfister, M. The Theory and Analysis od Drama. Přeložil John Halliday, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.) Také Milan Lukeš v knize *Umění dramatu* strukturu dramatu přibližuje mimo jiné také v kapitolách o dramatické postavě, o ději (spojeném s jednáním) a o hlavním a vedlejším textu dramatu. Lukeš, M. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.

[219] Tady má Aristotelés na mysli především verbální prezentaci textu, která v současnosti odpovídá formátu autorského čtení. Od scénického čtení se liší v tom, že všechny role tlumočí pouze jeden interpret.

Hudba a výprava zde odpadají. Převedeno do současné terminologie: každá tragédie (rozuměj drama a vlastně také textová dramatizace literární) se musí skládat ze složky dějové, postav, dialogů a monologů (básnické mluvy) a musí pojednávat o nějakém tématu. Jsou ale ony čtyři složky odlišné od složek, které se vyskytují v epickém básnictví? Na tuto otázku odpovídá sám Aristotelés v pasáži, v níž srovnává tragédii s eposem (především Homérským). „Epos se také musí dělit na tytéž druhy jako tragédie, tj. epos musí být buď jednoduchý nebo složitý, charakterový nebo drastický. Až na hudbu a scénickou výpravu bude mít tytéž složky.“[220] Z citátu je patrno, že epos disponuje stejnými složkami jako tragédie (a také komedie). Aristotelés proto navrhuje odlišovat epos od tragédie především podle délky, jednotnosti děje, možnostmi jejich prezentace a podle typu verše.[221]

Aristotelés samozřejmě ke svým zobecněním dochází na podkladě jemu známé dramatiky a epiky,[222] což omezuje i jejich platnost pro současnou situaci. Některé jeho závěry však mají „zdravé jádro“, s nímž se dá nakládat i dnes. Aristotelés, stejně jako jeho někteří následovníci, vychází z předpokladu, že epická a dramatická struktura operuje v režimu fikce.[223] Drama i epika totiž díky tomu, že pracují s postavami, jež jsou nositelkami děje, konstruují příběhy, které jsou hlavní významovou složkou obou druhů. Společná báze fikce či fikčnosti obou druhů je dána mimo jiné tím, že jak drama, tak epika vyprávějí či přímo prezentují příběhy. Proto považuji za nutné podívat se na proces dramatizací právě skrze významovou strukturu příběhu a zamyslet se nad tím, zda dramatizační proces není možné

[220] Aristotelés. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz, Praha: Svoboda, 1996, s. 104.

[221] „Další předností tragédie je to, že zobrazení v ní dosahuje svého cíle při menším rozsahu skladby.“ 114.; „Dále: tragédie má přístup ke všemu, co patří k epice, dokonce může použít i téhož druhu verše a navíc jako nikoli nevýznamnou složku i hudbu a scénickou výpravu, tedy to, co poskytuje požitek nejzřetelněji. Kromě toho je působivá jak při pouhém čtení, tak i při předvádění.“ Ibid., s.114.

[222] Je třeba zdůraznit, že Aristotelés pracoval s dramaty, jejichž podoba je výrazně odlišná od podoby dramatu, jak jej chápeme dnes, protože jejich zápis byl redukován pouze na repliky postav. Chybělo v nich dokonce i označení mluvčích před jednotlivými replikami, jimž, oproti současné konvenci, nebyl vyhrazen samostatný řádek, ale byly nahuštěny vedle sebe. Je to dáno tím, že tento druh zápisu sloužil k orientaci při zkoušení dramatu, které vedl sám dramatik. Scénické poznámky a další komponenty vedlejšího textu se do antických dramat dostaly až později. „Text řeckého dramatu není dvouvrstevnatý jako text moderního dramatu, v němž kromě hlavního textu dramatu, tvořeného promluvou postav, je ještě řada instrukcí ovlivňující naše chápání textu, ale neurčených k divadelní realizaci, tedy tzv. vedlejší text. Součástí vedlejšího textu je scénická poznámka, předmluva, autorské charakteristiky postav a situací. To vše v antickém dramatu nenajdeme. Text antického dramatu původně neobsahoval nejen proslulé exeunt, odejdou, ale ani seznam postav. Do alexandrijské doby byl dokonce často psán bez rozdělování textu mezi jednotlivé postavy, ba bez mezery mezi jednotlivými slovy, jak nás přesvědčují nové papyrologické nálezy. Text (či překlad), který dnes dostává čtenář do ruky, je výsledek dohody badatelů za více než 2000 let a často se zbytečně přizpůsobuje naší dnešní praxi.“ Stehlíková, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991, s. 24–25.

[223] „Opět nejsem první, kdo navrhuje překládat termín *mimésis* jako fikce. Dle Aristotela se básníkova kreativita neprojevuje na úrovni verbální podoby díla, ale na fikční úsrovni, tedy na úrovni vymýšlení nebo uspořádání příběhu. (...) Jinak řečeno, to, co z člověka dělá básníka, není dikce, ale fikce. Tento Aristotelův katagorický názor pak vysvětluje, proč z pole poetiky vykázal nebo spíše do něj nezahrnul jakoukoli nefikční poezii, například lyrickou, satirickou, didaktickou atd.“ Genette, G. Fikce a dikce. Přeložila Eva Brechtová, In *Fikce a vyprávění*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2007.

chápat především jako transformaci příběhu. Proto si dovolím na několik odstavců „odběhnout“ od hlavního tématu práce a pokusím se najít vhodnou definici příběhu, která mi dále poslouží při samotné analýze dramatizovaných textů, které jsou mimo jiné výsledkem procesu „příběhové“ transformace (transformace příběhu).

Základní vymezení příběhu

Příběh je pravděpodobně jedním z nejrozšířenějších konceptů literární vědy. Proto je dost překvapující zjištění, že v ani jednom ze čtyř dostupných českých a slovenských poetických slovníků se heslo *příběh* nevyskytuje, alespoň ne v podobě, která by byla nějak využitelná pro můj výzkum. Vlašínův *Slovník literární teorie* heslo *Příběh* v rejstříku pojmů nemá vůbec.[224] Místo něj nabízí hesla jako *Děj* nebo *Zápletka*. Podobně je tomu v *Lexikonu literárních pojmů* autorské dvojice Pavera a Všetička, jenom s tím rozdílem, že v něm chybí i heslo *Zápletka*.[225] Třetí slovník, který jsem prověřil, byl *Poetický slovník* Tibora Žilky. Ten obsahuje pouze heslo *Priebeh*, z něhož pro ilustraci si dovolím odcitovat první větu. „Priebeh – žáner modernej poézie, založený na uplatnení epického princípu v lyrickej výpovědi.“[226] Pravděpodobně již příliš nepřekvapí, že ani *Lexikon teorie literatury a kultury*[227] nedisponuje samostatným heslem *Příběh*. Stručná zmínka o příběhu je pouze zahrnuta pod heslo *Zápletka*.[228] „Zápletka (plot), pojem naratologické analýzy fikčních světů, který různí teoretikové definují odlišně. Lze ji umístit mezi koncepty *story* a *discourse,* respektive *histoire* a *discourse*.“[229] Naopak velmi širokou paletu definic a vědeckých přístupů k příběhu poskytuje publikace *Routledge Encyklopedia of Narrative Theory*,[230] v níž je termínu *Příběh* (*Story*) vyhrazeno pět samostatných hesel: *Story arc*[231], *Story grammars*[232], *Story-discourse distinction*[233], *Story schemata and causual structure*[234], *Storyworld*[235] a pojem příběhu je

[224] Vlašín, Š. (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977.
[225] Pavera, L., Všetička, F. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc s.r.o., 2002.
[226] Žilka, T. *Poetický slovník.* Bratislava: Tatran, 1987, s. 257.
[227] Nünning, A., Trávníček, J.,Holý, J. (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Přeložil Aleš Urválek a Zuzana Adamová, Brno: Host, 2006.
[228] V době, kdy jsem dokončoval tuto práci, se na českém knižním trhu objevil nový slovník literárních pojmů, který věnuje konceptu příběhu hned tři hesla. Müller, R., Šidák, P. (eds.) *Slovník novější literární teorie; Glosář pojmů*. Praha. Academia, 2012.
[229] Antor, H. "Zápletka". Přeložila Zuzana Adamová, In Nünning, Ansgar, Jiří Trávníček a Jiří Holý (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 877.
[230] Herman, D., Jahn, M., Ryan, M.L. (eds.) *Routledge Encyklopedia of Narrative Theory*. New York/London: Routledge, 2008.
[231] Lunenfeld, P. "Story arc". In David Herman, Manfred Jahn a Marie-Laure Ryan (eds.). *Routledge Encyklopedia of Narrative Theory*. New York/London: Routledge, 2008, s. 564.
[232] Ryan, M.L. "Story grammars". In David Herman, Manfred Jahn a Marie-Laure Ryan (edd.). *Routledge Encyklopedia of Narrative Theory*. New York/London: Routledge, 2008, s. 564-566.
[233] Shen, D. "Story-discourse distinction". In David Herman, Manfred Jahn a Marie-Laure Ryan (eds.). *Routledge Encyklopedia of Narrative Theory*. New York/London: Routledge, 2008, s. 566-568.

součástí také mnoha dalších podhesel. Pro mé vlastní potřeby však sáhnu po definici Bohumila Fořta, protože ve velmi zhutněné formě vymezuje všechny podstatné dimenze tohoto pojmu. Tuto definici přejímám z dosud nepublikovaného hesla *Příběh*, které má být součástí *Kompendia literární teorie.* „Jako *příběh* (story, histoire, Geschichte) označujeme takové spojení událostí, které tvoří časově a kauzálně uspořádanou posloupnost.“[236] Fořt dále dodává, že příběhy jsou uspořádanými strukturami a díky této své kvalitě se často stávají „náplní“ mezilidské komunikace, která se vždy odehrává prostřednictvím nějakého média. Konceptů příběhu, jak dokládá Fořt, existuje celá řada. Ty se od sebe odlišují většinou podle toho, která vědní disciplína se jimi zaobírá. Jinou koncepci příběhu můžeme nalézt v rámci kognitivní vědy, jinou v kulturní antropologii atd. Pro účely této práce jsou však validní pouze ty koncepce příběhu, které na příběh nahlížejí z hlediska funkcí a věnují se příběhům, které jsou obsahem tzv. umělecké (v našem případě literární a divadelní) komunikace.

Příběh a diskurz[237]

Pojem příběh ve strukturalistické tradici velmi často vystupuje ve dvojici s pojmem diskurz. Tzvetan Todorov ve studii *Kategorie literárního vyprávění*[238] o vztahu příběhu a diskurzu říká:

---

[234] Stein, N.L., Kissel, V. I. "Story schemata and causual structure". In David Herman, Manfred Jahn a Marie-Laure Ryan (eds.). *Routledge Encyklopedia of Narrative Theory.* New York/London: Routledge, 2008, s. 568-569.

[235] Herman, D. "Storyworld". In David Herman, Manfred Jahn a Marie-Laure Ryan (eds.). *Routledge Encyklopedia of Narrative Theory*. New York/London: Routledge, 2008, s. 569-570.

[236] Fořt, Bohumil. "Příběh". In *Kompendium literární teorie*, připravuje se k vydání v UČL AV ČR.

[237] V literární teorii samozřejmě existuje řada dalších konceptů, které se pokouší uchopit vztah mezi úrovněmi literárního díla a vztahují se tak či onak k uspořádání událostí a k jejich prezentaci či předvedení přímo v díle. V tomto ohledu je pravděpodobně nejznámější rozlišení fabule a syžetu (opomíjím pro jednoduchost dichotomii obsahu a formy, která má ještě straší kořeny), s nímž přišli někteří teoretici ruské formální školy. Není však možné si představovat, jak velmi přesně upozorňuje Wolf Schmid v knize *Narativní transformace* (Schmid, W. *Narativní transformace*. Přeložil Petr Málek, Brno/Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.), že by tyto koncepty měly u všech myslitelů stejný význam. Například u Šklovského je fabule chápána jako sémantický materiál bez jakékoli substance, kdežto syžet je energie či postup, který tento materiál formuje a dodává mu prostřednictvím principu ozvláštnění, které zesiluje akt vnímání, také estetické kvality. Naproti tomu Michail Petrovskij význam těchto pojmů zcela převrací. Za syžet označuje nezpracovanou látku, která je však již „předuspořádána“ do systému událostí, kdežto fabule je básnicky zpracovaný syžet. Kanonickou definici fabule a syžetu podal v *Teorii literatury* Boris Tomaševskij. Jeho koncepce obou pojmů má zřetelně blíže ke Šklovského pojetí, i když se nechává inspirovat také některými prvky ze systému, který předložil Petrovskij (například nepracuje s nesubstancionalizovaným materiálem). Do celé koncepce pak ještě vnáší pojem motivu, který je mu základním a dále nedělitelným prvkem tematické výstavby díla. „Motivy se navzájem spojují a tvoří tak tematické spoje díla. Z tohoto hlediska je fabule souhrnem motivů v jejich logických, příčinných a časových souvislostech, syžetem je souhrn těchto motivů v té následnosti a těch souvislostech, v jakých jsou předvedeny v díle.“ (Tomaševskij, B. *Teorie literatury*. Přeložil Karel Štindl a Renáta Štindlová, Praha: Lidové nakladatelství, 1970, s. 128.) Vlastní výklad budu směřovat k o něco novějšímu chápání relací fungujících v díle, které má základ v tzv. francouzském strukturalismu a které pracuje s pojmy diskurzu a příběhu, protože jsem přesvědčen, že tyto modernější teorie jsou schopny jednotlivé roviny literárního vyložit lépe.

„Na nejobecnější úrovni má literární dílo dva aspekty: je zároveň příběh a diskurs. Je příběh v tom smyslu, že evokuje určitou skutečnost, události, které se údajně staly, postavy, jež z tohoto důvodu splývají s postavami ze skutečného života. [...] Ale dílo je současně i diskurs: existuje vypravěč, který tento příběh vypráví; a naproti němu je čtenář, který jej vnímá. Na této úrovni nejde jenom o sdělované události, nýbrž také o způsob, jakým nás vypravěč s nimi seznamuje.“[239]

Americký literární a filmový teoretik Seymour Chatman pojmenovává vztah příběhu a diskurzu podobně, „Podle strukturalistické teorie má každý narativ dvě části: příběh (*histoire*), tj. obsah neboli řetězec událostí (jednání a dění) spolu s tím, co lze nazývat existenty (postavy, prvky prostředí), a diskurz (*discours*), tj. výraz neboli prostředek, jímž se obsah vyjadřuje. Jednoduše řečeno, příběh je to, *co* je v narativu zobrazeno, a diskurz je *způsob,* jakým je to zobrazeno.“[240] Obě uvedené definice vztahu příběhu a diskurzu vycházejí ze strukturalistické tradice zkoumání příběhu, která na narativy aplikuje modely přejaté převážně z lingvistiky. Chatmanovo pojetí příběhu a diskurzu je vystavěno na analogii vztahu označujícího a označovaného, tak jak ho do vědeckého světa zavedl Ferdinand de Saussure.[241]

Příběh a děj (osnova)

Ve výše citované knize Seymoura Chatmana *Příběh a diskurs*[242] není příběh definován pouze vzhledem k diskurzu, ale také k rovině děje.[243] Chatman nejprve vychází z výše citovaných strukturalistických východisek. „O událostech příběhu se tradičně říká, že tvoří konfiguraci zvanou osnova (*plot*).[244] Aristotelés definuje osnovu (*mythos*) jako ‘uspořádání událostí’. Podle teorie strukturalistů je toto uspořádání právě tou operací, kterou provádí diskurz. Události příběhu mění tedy diskurz (způsob prezentace) v osnovu.“[245]. Z jeho slov je zřejmé, že kombinuje aristotelský přístup s přístupem francouzských strukturalistů. Příběh je z jeho pohledu v zásadě sémantický materiál, jenž se realizuje v diskurzu. Diskurz pak tomuto materiálu dodá konkrétní podobu a tvar, čímž vzniká děj (osnova). Kauzální řada, která vede

[238] Todorov, T. "Kategorie literárního vyprávění." Přeložil Jiří Šrámek, In Petr Kyloušek (ed.). *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 142-179.
[239] Ibid., s. 144.
[240] Chatman, S. *Příběh a diskurs*. Přeložil Milan Orálek, Brno: Host, 2008, s. 18.
[241] Saussure, F. *Kurs obecné lingvistiky*. Přeložil František Čermák, Praha: Academia, 2007. Chatmanův model narativu však mnohem víc než ze Saussura čerpá z Hjelmsleva.
[242] Chatman, S. *Příběh a diskurs*. Přeložil Milan Orálek, Brno: Host, 2008.
[243] Ibid., s. 43-152.
[244] Anglický termín *plot* se ovšem do češtiny většinou překládá jako děj, nikoli jako osnova.
[245] Chatman, S. *Příběh a diskurs*. Přeložil Milan Orálek, Brno: Host, 2008, s. 43.

od příběhu přes jeho zpracování diskurzem až k ději (osnově) má zásadní důsledky pro pojetí dramatizace jako transformace příběhu. Z Chatmanovy pozice by se dalo zřejmě vyvodit, že dramatizace, pojímaná jakožto strukturální transformace, se nutně musí realizovat pouze na bázi diskurzu a děje (osnovy). Transformace příběhu by v tomto případě zůstala pouze jako možnost. Chatmanova argumentace však pokračuje dál.

„Diskurs lze manifestovat v různých médiích, avšak jeho vnitřní struktura se od struktury jeho možných manifestací kvalitativně liší. Tj. osnova, diskursivně zpracovaný příběh, existuje na obecnější rovině než kterákoli konkrétní objektivizace, ať už film, román nebo cokoli jiného. Pořadí, v němž osnova uvádí události, nemusí odpovídat přirozeně logickému sledu událostí v příběhu. (...) Z každého takového uspořádání vzniká jiná osnova a ze stejného příběhu se dá udělat více osnov.“[246]

Toto vysvětlení, ať už je či není plausibilní, posouvá vztah mezi příběhem, diskurzem a osnovou na rovinu čistě abstraktní.[247] Příběh, jakási výchozí sémantická struktura, je uchopena diskurzem, který se sice vždy realizuje prostřednictvím určitého znakového systému a konkrétního média, ale zároveň existuje jako obecná kategorie, jako určitý typ modulátoru (nástroje), s jehož pomocí se dá vytvořit určitá konkrétní osnova. Podstatné je, že z jednoho příběhu je možné prostřednictvím modulace diskurzem zkonstruovat více osnov.

Pro kategorii dramatizací literárních děl, o niž nám jde v prvé řadě, to nese následující konsekvence. Jeden a týž příběh se může realizovat v různých médiích, a i přes zjevnou rozdílnost v konkrétních podobách své manifestace (divadelní, literární), může mít identickou osnovu, která vznikne při aplikaci identického typu modulace diskurzem. Jestliže je v procesu dramatizace pro zpracování stejného příběhu použit jiný typ diskurzivního modulátoru, pak vznikne jiný typ osnovy.[248] Dramatizační proces by z této perspektivy mohl být chápan jako soubor voleb diskurzivních modulátorů, jež generují variantní osnovy jednoho výchozího příběhu.

[246] Ibid., s. 43.
[247] O něčem podobném hovoří německý teoretik Karlheinz Stierle, jenž rozlišuje mezi transligvistickým diskurzem I (hloubkovým), který přeskupuje události příběhu do uměleckého tvaru a diskurzem II, který řídí materializaci příběhu do konkrétního jazyka (textu). Citováno podle: Schmid, W. *Narativní transformace*. Přeložil Petr Málek, Brno/Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004, s. 18.
[248] Tvorba osnovy je takto nahlížena z pozice autora. Naopak čtenář musí provádět převrácený pohyb. Konfrontuje se s texturou, s konkrétní mediální manifestací. Skrze tuto konkrétní diskurzivní rovinu si na základě znalosti konvencí kódu, logiky či kontingence, kulturních obsahů a mnoha dalších kompetencí konstruuje v procesu četby osnovu a následně také příběh.

Příběh, osnova, diskurz

Ve svém výkladu Chatmanovy koncepce jsem zatím opomenul jeden podstatný bod, který v sobě má jeho model implicitně zakódován. Příběh, diskurz i osnova samozřejmě neexistují ve vzduchoprázdnu, ale jejich pozice je vždy spojena s konkrétním textem. Prvky této triády je třeba chápat jako jakési ideální typy, které nepopisují vznik konkrétního díla a které naopak představují teoretické, vysoce abstraktní operace, jimiž se dá popsat proces generování textu v nejobecnější rovině.[249] Geneze textu podle Chatmana probíhá v zásadě mezi třemi rozličnými instancemi. Na jedné straně stojí příběh (zformovaný sémantický materiál propojený logicko-kauzálními vazbami) a na druhé straně pak diskurz, který příběh prezentuje pomocí přirozeného jazyka či jiného sémiotického systému. Uprostřed mezi příběhem a diskurzem stojí osnova, která je v podobě předzpracovaného příběhu a v níž se objevují některé aspekty diskurzu. Osnova transmutuje příběh a zároveň se v ní již projevují kvality média, do kterého má být „vsazena". Například u literárních děl je osnova transformována do diskurzu v procesu verbalizace.[250] „Jejím úkolem [tj. úkolem osnovy] je zdůraznit, nebo upozadit určité události příběhu, některé interpretovat a jiné ponechat k vyvození, předvádět (*show*) či vyprávět (*tell*), komentovat či přejít mlčením, zaostřit na ten či onen aspekt události nebo postavy."[251]

Podoba osnovy tak podle mého soudu řídí interpretaci příběhu, který může být převzat z jiného díla (jako u dramatizací). Osnova určuje, jak bude výsledný příběh vypadat, co v něm

[249] Podobně jako Chatman k teoretickým systémům narativního textu přistupuje také německý naratolog Wolf Schmid. „Modely konstituování narace nepopisují tedy ani proces vzniku díla, ani proces jeho recepce, nýbrž 1zobrazují pomocí časových metafor ideální, atemporální genezi narativního díla." Schmid, W. *Narativní transformace*. Přeložil Petr Málek, Brno/Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004, s. 3.

[250] Schmidův model úrovní generování díla je ještě o stupeň komplikovanější než Chatmanův, protože rozlišuje ne tři, ale hned čtyři úrovně. Na prvním místě stojí tzv. dění, které vlastně odpovídá Šklovského pojmu fabule; tedy nezformovaný materiál – amorfní úhrn situací, postav a dějů. Výběrem určitých elementů a zdůrazněním jejich kvalit se přechází na rovinu příběhu. Ještě o stupínek výš stojí úroveň vyprávění, v níž jsou již události příběhu transmutovány a v případě literárních děl také linearizovány (události, které se v příběhu odehrávají současně, jsou transformovány do podání založeného na následnosti). Poslední úrovní Schmidova modelu je tzv. prezentace vyprávění tj. verbalizace vyprávění do podoby textu. Všechny úrovně jsou pak ještě propojeny operací, kterou Schmid označuje jako perspektivizaci. (Schmid, W. *Narativní transformace*. Přeložil Petr Málek, Brno/Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004, s.19-49.) Nejsem si však jist, zda Schmidův model může být pro mé zkoumání dostatečně užitečný. Například úroveň dění, která nemá žádnou substanci, při dramatizačním procesu úplně odpadá, protože dramatizátor má k dispozici vždy již rovinu příběhu, kterou rekonstruoval z textu originálu. To je jeden z důvodů, proč se budu i nadále držet Chatmanovy triády, kterou však doplním o některé podstatné okolnosti, k nimž mě Schmidův model inspiroval.

[251] Chatman, S. *Příběh a diskurs*. Přeložil Milan Orálek, Brno: Host, 2008, s. 43. Opozice showing telling je vlastně moderní verzí antické dichotomie diegésis mimésis, s níž do odborné literatury přišel Henry James (James, H. *The Art of Fiction.* Boston: Cupples and Hurd 1884.) a rozvinul ji Percy Lubbock v knize *The Craft of Fiction* (Lubbock, P. *The Craft of Fiction*. New York: The Viking Press, 1964.) a později také Norman Friedman. (Friedman, N. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. In Phlilip Stevick (ed.) *The Theory of the Novel.* New York: Free Press, 1967, s. 108-137.) O historii tohoto konceptu viz Kubíček, T. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.

bude chybět a co naopak ne, ale také způsob, jakým se události a postavy v příběhu objeví. Všechny tři prvky triády: příběh, osnova a diskurz existují v díle současně a jejich existence je podmíněna existencí ostatních prvků. Je to proto, že mezi nimi existují obousměrné vztahy. Na jednu stranu se příběh transmutuje v osnovu a osnova se (pokud jde o literární dílo) verbalizuje do podoby diskurzu. Ten však zpětně v procesu sémantizace vytváří osnovu a osnova se díky kauzálně-chronologické operaci transformuje v příběh. Všechny tyto operace probíhají současně všemi směry a není možné je od sebe navzájem odloučit.

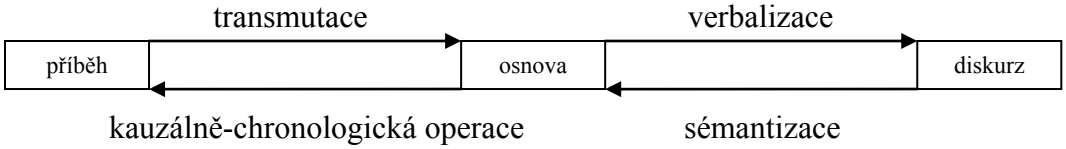

Schéma I: vztah příběhu, osnovy a diskurzu

Proces dramatizace může pronikat všemi třemi rovinami předlohy a transformovat je. Především může penetrovat již do roviny samotného příběhu a proměnit některé jeho výchozí parametry. Jisté události může vynechat, jiné proměnit či další, úplně nové, zase propojit s některými stávajícími (transformace I). Ve druhé fázi se v procesu dramatizace může transformovat (a často tak také činí) samotná osnova. Osnova dramatizací totiž počítá s poněkud odlišným typem diskurzu než osnova románová, protože do osnov dramatizací pronikají postupy, které jsou odvozeny od divadelní funkce textu. To se ukazuje především v její struktuře, jež implikuje převahu jistého typu zobrazení před jiným (například showing upřednostňuje před telling), ale například také v její délce (transformace II).[252] Proměna, která se na úrovni osnovy projevuje spíše implicitně, se u dramatizací nejzřetelněji odhalí přímo v samotném diskurzu, který, díky tomu, že je tvarován poněkud odlišnou komunikační situací než diskurz originálu, má i některé jiné – nové kvality. Například se do něj dostávají prvky latentní synchronicity (transformace III).

[252] Osnovy (děje) dramat a dramatizací jsou ve srovnání například s románovými osnovami (ději) výrazně kratší. To je fakt, na nějž upozorňuje Aristotelés. „Od tragédie se však epická báseň liší rozsahem děje a druhem verše. Pokud jde o rozsah, postačuje omezení, které jsme stanovili: musí být takový, aby děj bylo možno přehlédnou od začátku až do konce. Toho se docílí, budou-li skladby méně rozsáhlé než u starých básníků a budou se svou délkou rovnat asi tolika tragédiím, které se hrají na jednom představení“ Aristotelés. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz, Praha: Svoboda, 1996. s. 105.

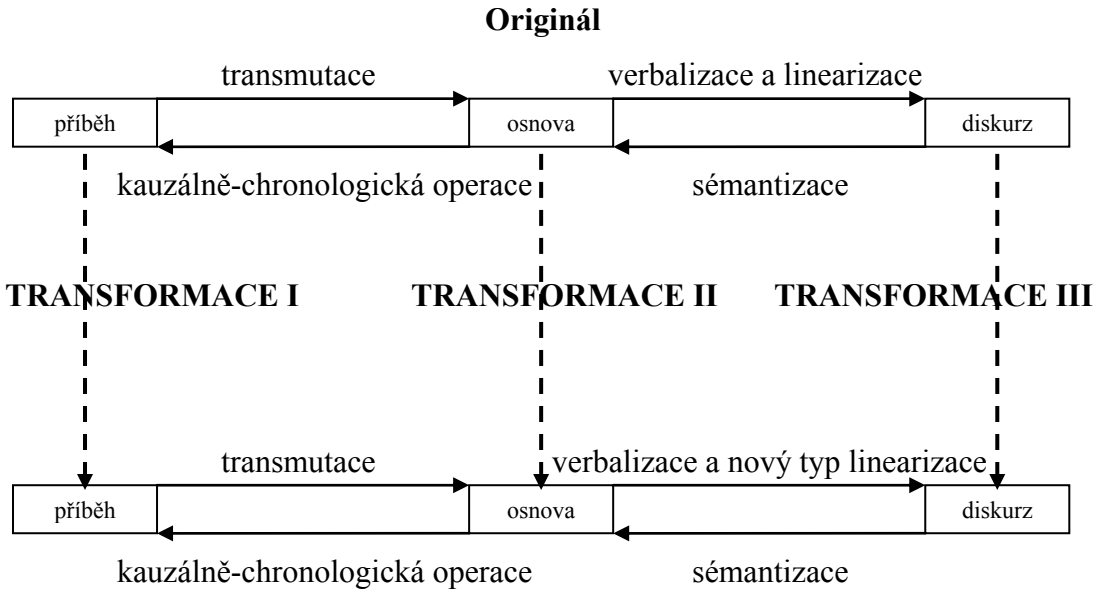

Schéma J: vztah příběhu, osnovy a diskurzu v originálu a dramatizaci

Dostojevského *Idiot*: vztah osnovy a příběhu[253]

Nyní se pokusím ukázat, jaké výsledky či závěry pro teorii dramatizací můžeme získat tím, že Chatmanův model budeme aplikovat na konkrétní texty dramatizací. Příběh Dostojevského *Idiota* je zřejmě všeobecně známý. Na druhou stranu diskurzivně zpracovaná osnova tohoto příběhu předpokládá mnohem komplexnější znalost celého díla. Pro účel mé analýzy úplně postačí, když budu parafrázovat osnovu pouze prvního dílu Dostojevského románu, neboť řada jeho dramatizací většinu svého materiálu čerpá právě z tohoto oddílu a ze zbývajících tří „vyzobává" pouze několik klíčových událostí.[254] Proč tomu tak je? Především proto, že jde o nejkompaktnější celek celé knihy. První oddíl vypráví události jediného dne. Začíná setkáním knížete Myškina s Rogožinem a Lebeděvem ve vlaku jedoucím do Petrohradu. Pokračuje Myškinovou audiencí v domě generála Jepančina, kde se seznamuje jak se samotným generálem, tak také s jeho manželkou a třemi dcerami, a konečně

[253] Osnova románové předlohy, ale také osnovy všech jeho probíraných dramatizací viz příloha dizertační práce.
[254] Výjimkou je dramatizace Jaroslava Vostrého, která události z první části románu eliminuje. Dostojevskij, F.M., Vostrý, J. *Idiot*. strojopis: Státní divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci, 1979.

s generálovým tajemníkem Gaňou Ivolginem, u něhož, na doporučení samotného generála Jepančina, nakonec nalezne také střechu nad hlavou. V rodině Ivolginů, kde se setká s dalšími vedlejšími postavami příběhu (Gaňovým bratrem Koljou, jeho matkou a sestrou, i s jeho otcem, stárnoucím a nemocným generálem Ivolginem a s dalším, poněkud výstředním, nájemníkem Ferdyščenkem) se také poprvé střetne s Nastasjou Filipovnou. Vyhrocenou situaci u Ivolginů ještě přiživí příchod Rogožina s Lebeděvem a několika dalšími opilými kumpány. To je první z vrcholů děje, který předznamenává události, jež budou následovat na blížícím se večírku u Nastasji Filipovny, která se při příležitosti oslavy svých narozenin má vyslovit k chystanému sňatku s Gaňou. Mezi výstupem u Ivolginů a scénou v domě Nastasji Filipovny vypravěč sleduje další Myškinův pohyb po scéně příběhu. Zachycuje jeho rozmluvu s Gaňou, jenž se mu přišel omluvit za políček, který mu veřejně uštědřil, s jeho sestrou Varjou a mladým Gaňovým bratrem Koljou, s nímž si Myškin asi nejlépe porozumí. Pak následuje setkání s generálem Ivolginem, který ho připraví o všechnu jeho hotovost a nutí Myškina, aby s ním šel za jeho milenkou. Teprve po všech těchto peripetiích se Myškin, nikým nepozván, objeví ve dveřích domu, kde bydlí Nastasja Filipovna a kde již probíhá osudový večírek, kterým se zakončují události celého dne a také události prvního oddílu románu.

V osnově[255] samozřejmě nejsou zachyceny úplně všechny události a akce jednotlivých postav (to by musela být mnohem rozsáhlejší), ale jenom významné okamžiky (jádra) dějové výstavby. Je v ní fixován příběh ve tvaru, v jakém je uspořádán v osnově. Především všechny události, které označuji jako prehistorii fikčního světa – jenž se odehrály před okamžikem setkání Myškina s Rogožinem a Lebeděvem ve vlaku –, jsou v osnově rozmístěny na různých místech. Jsou to události, o nichž se dozvídáme zpětně, většinou přímo od vypravěče, nebo od některé z postav. Například historie zneužití Nastasji Filipovny Tockým se začala odehrávat více jak deset let předtím, než se Myškin vrátil do Ruska, ale v osnově je příběh jejího poskvrnění vsazen až do čtvrté kapitoly (sekvence 15). Podobně také setkání Nastasji Filipovny s generálem Jepančinem a Tockým, kde na ni oba muži vyvíjejí nátlak, aby se konečně už provdala za Gaňu, se odehrálo dva dny před zmiňovaným Myškinovým příjezdem do Petrohradu. Zároveň některé události, jako například poprava v Lyonu, což je událost stará několik let, jsou ve vyprávění prezentovány několikrát (lyonská poprava dokonce ve dvou verzích). Jiné události, které se už odehrály, jsou oproti tomu pouze parafrázovány vypravěčem v jedné či ve dvou větách.

[255] Viz příloha.

Dostojevského *Idiot* vztah příběhu a diskurzu (pořádek)

Výše zmíněné vztahy mezi příběhem, osnovou a diskurzem velmi přesně popisuje Gérard Genette v knize *Narrative discourse*.[256] Nemluví sice přímo o vztahu osnovy a příběhu, ale konfrontuje vztah událostí příběhu s jejich pozicí v diskurzu (tedy z místa, z něhož se odvozuje podoba osnovy).[257] Tento vztah Genette charakterizuje prostřednictvím tří základních kategorií: pořádku, trvání a frekvence. Pořádek určuje vztah posloupnosti událostí příběhu a způsob, jakým je tento pořádek přeskupen diskurzem (v osnovu). Možnosti tohoto poměru jsou v zásadě tři. První, která pracuje s figurou tzv. analepse a která je obecněji známá jako tzv. technika retrospekce, některé události příběhu, které už dávno proběhly, prezentuje v diskurzu až zpětně. Opačný postup volí prolepse. Třetí Genettova figura – sylepse – znamená, že události jsou v diskurzu seřazeny totožným způsobem jako v samotném prezentovaném příběhu.

Klíčovým měřítkem pro určování analepsí, ale i zbývajících dvou narativních figur, je vymezení přítomného okamžiku. V narativech s jednou hlavní osnovou mohou být taková NYNÍ dvě. Především je to NYNÍ v rámci příběhu, ale také NYNÍ vyprávění. „U odkrytého narativu existuje nutně dvojí NYNÍ – NYNÍ diskurzu v přítomném čase, v němž se nachází vypravěč (...) a NYNÍ příběhu (obvykle v minulém čase), tj. okamžik, v němž se začne odvíjet děj.“[258] NYNÍ vyprávění je v Dostojevského románu zasazeno do času, který se ve vztahu k vyprávěnému příběhu nachází v budoucnosti. Je to poznat ze způsobu, jakým vypravěč prezentuje události děje, které komentuje jako již uzavřené a tudíž o nich mluví v minulém čase.

Na druhou stranu románový příběh jasně sleduje (až na výjimku ve čtvrtém oddíle) jednu hlavní dějovou linii téměř výhradně spojenou s událostmi, které zažívá jeho hlavní postava, kníže Myškin. Tato linie začíná jeho cestou ve vlaku do Petrohradu a končí scénou (pokud si odmyslíme události parafrázované v krátkém epilogu), v níž sedí již pološílený Myškin společně s Rogožinem u těla mrtvé Nastasji Filipovny. To jsou dvě mezní události příběhu. Vše, co těmto událostem předchází a je prezentováno v diskurzu, jsou analepse.

[256] Genette, G. *Narrative discours*. Přeložila Jane E. Lewin, Ithaca/New York: Cornell University Press, 1980. V českém prostředí existuje pouze překlad části této knihy, který vyšel v časopise *Česká literatura*.
[257] Ve spise, citovaném v předcházející poznámce, pojem vyprávění vymezuje o něco šířeji, když rozlišuje tři možné významy tohoto pojmu: narativní výpověď (*récit*), narativní obsah – příběh (*histoire*) a samotný akt vyprávění (*narration*). Genette, G. Rozprava o vyprávění, Přeložila Natálie Darnadyová, *Česká literatura* 51, č.3-4, 2003, s.302-327 a 470-495.
[258] Chatman, S. *Příběh a diskurs*. Přeložil Milan Orálek, Brno: Host, 2008, s. 64.

Podobně všechny události, které se odehrály po scéně s mrtvou Nastasjou Filipovnou, se dají považovat za prolepse.

Chtělo by se říci, že zbývající události prezentované diskurzem jsou jen samé sylepse. Situace je však o stupeň komplikovanější. Analepse a prolepse se totiž neomezují pouze na zobrazení událostí vně hranic určených Myškinovým příjezdem a smrtí Nastasji Filipovny, ale spojují se i s řadou míst a událostí v těchto hranicích. Například na začátku druhého oddílu knihy vypravěč komentuje události, které se odehrály po onom klíčovém večírku, z něhož Nastasja Filipovna utekla společně s Rogožinem. Mezi událostmi prvního a druhého oddílu totiž zeje asi půlroční průrva (od konce listopadu do začátku června následujícího roku), kterou vypravěč pouze částečně zaplňuje tím, že se odvolává na svědectví jiných osob a všeobecné mínění o proběhlých událostech. V každém případě události, které Myškin prožil s Nastasjou Filipovnou a Rogožinem v Moskvě, vypravěč pouze parafrázuje, ale fikční NYNÍ příběhu je již někde jinde, opět v Petrohradu, kam Myškin míří a kde na nádraží jeho příjezd tajně sleduje šílený Rogožin. Přímo prezentované události příběhu totiž zásadně neopouštějí prostor Petrohradu a výletního Pavlovska. Vše, co se odehraje mimo tyto kulisy je diskurzem pouze parafrázováno a ve vztahu diskurzu k příběhu jsou tato místa analepsemi.

S prolepsemi je to poněkud jednodušší, protože vypravěč dopředu neodhaluje budoucí (z pohledu NYNÍ prezentovaného příběhu) události. Jediné, co můžeme v textu románu najít, jsou drobné anticipace, které Chatman označuje jako anticipační satelity a které sice předjímají směr následujících událostí, ovšem přímo tyto události nezobrazují. Pěkným příkladem anticipačního satelitu je Myškinova odpověď na Gaňovu otázku, zda by si Rogožin vzal za ženu Nastasju Filipovnu. „Nu, myslím, že by si ji vzal třebas hned zítra, ale za týden by ji možná zavraždil.“[259]

Dostojevského *Idiot* a vztah příběhu a diskurzu (trvání)

Druhou kategorií popisující vztah příběhu a diskurzu je trvání. Zde Genettovi jde především o odlišení doby trvání událostí v příběhu v konfrontaci s tím, jaký je jim věnován prostor v diskurzu. Tato kategorie je užitečná s ohledem na zkoumání dramatizací, protože zahrnuje mimo jiné také určitý prvek, který je odvozen z divadelních či možná lépe řečeno dramatických konvencí; tímto prvkem je tzv. scéna. Scéna je případem, kdy doba čtení událostí v diskurzu odpovídá době probíhajících událostí v příběhu. Ve scéně si čas diskurzu

[259] Dostojevskij, F.M. *Idiot*. Přeložila Tereza Silbernáglová, Praha: Lidové nakladatelství, 1986, s. 38.

s časem příběhu odpovídají. Scéna je centrální bezpříznakovou kategorií, která je ze dvou stran „obležena“ dalšími čtyřmi kategoriemi (z každé strany dvěma).

Vztah času událostí probíhajících v příběhu a v diskurzu nemusí být nutně symetrický, ale často se vychyluje jedním nebo druhým směrem. Buďto jsou události příběhu diskurzem zkráceny a pak máme co dočinění s tzv. shrnutím, nebo jsou úplně vynechány. Takové vynechání Genette označuje jako elipsu. V elipse čas příběhu sice stále plyne, ale v diskurzu mu není dán žádný prostor.[260] Naproti tomu existují dva možné způsoby, jak se čas diskurzu vůči času příběhu může roztáhnout a to buď tzv. protažením, kdy čas diskurzu plyne pomaleji než čas samotných událostí, nebo prostřednictvím tzv. pauzy, v níž čas příběhu stojí na místě. Dostojevskij samozřejmě v *Idiotovi* kombinuje několik zmíněných postupů. V dialozích postav většinou sahá k tzv. scénickému zobrazení, ale dialogy často prokládá svými komentáři či vysvětlujícími popisy a pasážemi o historii postav (analapese), které čas příběhu zbrždují (protažení). Naopak některé situace pouze parafrázuje či shrnuje; na jiných místech, především mezi oddíly, ale také mezi jednotlivými kapitolami, sahá k elipse. Oproti tomu v řadě míst, například v první kapitole čtvrtého oddílu, kde vypravěč přímo odhaluje akt vyprávění, když v souvislosti s postavou Podkolesina z Gogolovy *Ženitby*[261] a Molièrovým Georgesem Dandinem uvažuje o tvorbě literárních postav a jejich podobnosti s reálnými osobami, se do románu dostává pauza, v níž příběh stojí úplně na místě.[262]

„Nehodláme se však pouštět do hlubšího rozboru a podotýkáme pouze, že ve skutečném životě bývá typičnost osob jakoby rozředěna a všichni ti Dandinové a Podkolesinové opravdu existují, denně se kolem nás hemží a pobíhají, jenže v poněkud zředěné podobě. Nakonec pro úplnost pravdy poznamenáváme, že Georges Dandin se může ve skutečnost vyskytnout i v úplnosti, tak jak ho vytvořil Molière, ač ovšem zřídka, a tím raději skončíme tuto úvahu, která se začíná podobat kritickému článku.“[263]

Dostojevského *Idiot* vztah příběhu a diskurzu (frekvence)

Třetí způsob, jak poměřovat události příběhu se způsobem jejich zobrazení v diskurzu, leží podle Genetta v kategorii frekvence, kterou dělí na čtyři typy. Singulativní (1=1), kdy jedné události odpovídá jedno zobrazení v diskurzu, multi-singulativní (1=1, 1=1 atd.), kde

[260] Teorie fikčních světů elipsy označuje jako tzv. fikční mezery.
[261] Gogol, N.V. *Ženitba*. Přeložil Leoš Suchařípa. Praha: Artur, 2010.
[262] Jde vlastně o úvahu na téma možností mimése.
[263] Dostojevskij, F.M. *Idiot*. Přeložila Tereza Silbernáglová, Praha: Lidové nakladatelství, 1986, s. 401.

diskurz obsahuje několik zmínek o událostech v příběhu, z nichž každá se týká jistého okamžiku příběhu.[264] V případě repetitivní frekvence (1<X) je jedna událost v diskurzu zobrazena několikrát a konečně v iterativním typu (1>X) jedna zmínka v diskurzu odpovídá hned několika událostem.

Text románu *Idiot* samozřejmě nejvíc pracuje se singulativním (a tím pádem i multi-singlulativním) typem frekvence, ale místy do něj pronikají i zbývající dva typy. Například časté parafráze příběhu v prvním oddíle jsou typem repetitivní frekvence. Proč tomu tak je? Myškin, protože se během prvního dne setká a seznámí s řadou postav, je nucen opakovaně popisovat svůj pobyt ve Švýcarsku, ale také některá již proběhlá setkání, která zajímají jiné postavy. Proto v románu můžeme najít věty typu. „Kníže mu opakoval všechno, co již bylo řečeno.“[265] „Kníže poděkoval, pustil se s velkou chutí do jídla a znovu začal vyprávět všechno, z čeho se toho jitra už několikrát zpovídal.“[266] O něco rafinovanější strategii Dostojevskij použil v kapitole, kde Myškin sedí s generálovou Jepančinovou a jejími třemi dcerami, které po něm chtějí, aby jim vyprávěl o popravě v Lyonu, o níž mluvil před několika minutami na chodbě s komorníkem, když čekal na své přijetí u generála Jepančina. „'Vyprávějte o popravě,' přerušila ji Adealida. 'Teď bych velmi nerad,' v rozpacích a nějak zakaboněně namítl kníže. 'Snad pro nás nelitujete času,' štiplavě podotkla Aglája. 'Ne, jen jsem o té popravě povídal před chvílí.'“[267] Myškinova zdrženlivost však samozřejmě není pevná. Brzy se nechá svými posluchačkami opět strhnout k vyprávění a příhodu o popravě v Lyonu odvypráví ještě jednou, tentokrát v bohatší rozšířené verzi.

Iterativní vztah se v Dostojevského románu objevuje opět v místech, která parafrázují delší časové úseky. Například postava Myškina iterativní vztah zahrnuje do svého příběhu o Marietě hned na několika místech. „Zase jí nosily všelijaké dobroty, ale ona téměř nevzala do úst.“[268] „Zato děti ji pronásledovaly na každém kroku, týraly ji hůř než předtím, i blátem po ní házely; ženou ji, ona před nimi utíká se svými slabými plícemi, skoro bez dechu, děti za ní křičí a spílají.“[269] Druhý úryvek ukazuje přechod do přítomného času, který může signalizovat také přechod od iterativní frekvence k singulativní. Samozřejmě ne nutně, ale vyprávění přechodem do přítomného času jako by se mnohem více zkonkrétnilo a tím se vztahovalo k určité konkrétní události, která se Myškinovi při povídání vybavila.

[264] Nejsem si jist, zda singulativní a multi-singulativní typ frekvence lze považovat za odlišné typy, protože multi-singulativní vztah je pouze zmnožený vztah singulativní. V žádném případě nejde o jiný typ vztahu, protože pořád platí rovnice 1=1, v níž jedna událost příběhu odpovídá jednomu zobrazení v rovině diskurzu.
[265] Dostojevskij, F.M. *Idiot*. Přeložila Tereza Silbernáglová, Praha: Lidové nakladatelství, 1986, s. 31
[266] Ibid., s. 54.
[267] Ibid., s. 61.
[268] Ibid., s. 69-70.
[269] Ibid., s. 67-68.

Tovstonogovův *Idiot*

Také dramatizace samozřejmě disponují jak strukturou příběhu,[270] tak diskurzivně zpracovanou osnovou. Pro ilustraci uvedu osnovu jedné z nejtypičtějších dramatizací *Idiota*, na níž se pokusím demonstrovat některé její proměny v konfrontaci s osnovou originálu, ale také některé proměny samotného příběhu a jejím prostřednictvím se pokusím analyzovat všechny tři předestřené typy vztahů mezi rovinou příběhu a diskurzu. Tato dramatizace románu *Idiot* je dílem sovětského režiséra Georgije Alexandroviče Tovstonogova, jež vznikla na konci padesátých let minulého století. Jde přitom o ruskou dramatizaci, kterou do češtiny přeložil a upravil Evžen Drmola.

Jaké transformace původního příběhu nám osnova této dramatizace odhaluje?[271] Události prvního oddílu knihy jsou v ní koncentrovány do prvních dvou dějství dramatizace, kdežto třetí dějství zahrnuje události ze zbývajících tří oddílů předlohy. Při letmém srovnání obou osnov vystoupí na povrch hned několik podstatných skutečností. Osnova dramatizace je výrazně zredukována, a to jak ve vztahu k celku románu, tak především k jeho posledním třem oddílům. Také z prvního oddílu jsou do dramatizace vloženy jen vybrané dějové sekvence a příběh je tak výrazně redukován. Například zde úplně chybí vypravěčovy komentáře (pokud si odmyslíme titulky promítané na plátno), úvahy a charakterizace postav. Téměř v ní nenajdeme dějové sekvence, které v románu retardují děj. Proto z dramatizace „vypadla“ například kapitola, kdy Myškin doprovází generála Ivolgina k jeho milence. Některé sekvence, které se v předloze odehrávají v Myškinově pokoji, jsou přesunuty do přijímacího salónu a jsou zhuštěny na minimum. Setkání s Ferdyščenkem a generálem Ivolginem se tak odehraje oproti předloze v jiném prostoru, a tím pádem za trochu jiných okolností.

Dalším podstatným rysem Tovstonogovovy dramatizace je redukce postav, i když v porovnání s jinými dramatizacemi je tato redukce poněkud méně „drastická“. Dramatizace zachovává všechny hlavní postavy milostného čtyřúhelníku a pouze eliminuje některé postavy vedlejší (například Gaňova bratra Kolju). Taková redukce osnovy má samozřejmě za následek několik podstatných záležitostí, které implicitně vyplývají z popsané trichotomie diskurz – osnova - příběh. Jaké? Především, diskurz dramatizace se omezuje, pokud nebereme v potaz

[270] Tady mám na mysli samozřejmě dramatizace, které zpracovávají epická díla. Dramatizací, které pracují s lyrickým principem výstavby se takové kategorizace dotýkají pouze okrajově.
[271] V příloze uvádím osnovu pouze prvních dvou dějství dramatizace.

promítané titulky, na pásmo postav. Není zde žádný vypravěč, který by čtenáře provázel celým příběhem, a textura se redukuje na záznam dialogů a scénických poznámek, což má poměrně zásadní vliv na tempo, jakým je příběh prezentován. Události se přímo odehrávají na scéně, nikdo je neuvádí a nekomentuje. Na druhou stranu se tato dramatizace přeci jen snaží zůstat v užším kontaktu s textem předlohy tím, že některé obrazy jsou uvedeny přímou citací z knihy, která má být promítána na plátno umístěné na zadním portálu. Takto se bezprostředně do textu dramatizace dostává originál ve své původní podobě:

„Na plátně se objeví titulní stránka prvního vydání románu F.M. Dostojevského. Po něm následuje další titulek. (Místo projekcí titulků je možno užít hlasu z magnetofonu.) 'Afanasij Ivanovič Tockij, asi pětapadesátiletý jemný muž, který měl nesmírně vlivné známosti a byl neobyčejně bohatý, se chtěl už dávno oženit. Ale celá věc měla jeden háček, vyskytla se tu jakási zamotaná a nepříjemná příhoda, která mohla zhatit všechny jeho plány...'"[272]

Uvedený příklad demonstruje, jak se do textu dramatizace, prostřednictvím přímého intertexového odkazu referuje k Dostojevského románu, který má být, v případné jevištní realizaci, materializován na scéně pomocí projekce na plátno. Tovstonogovova dramatizace do své výstavby včleňuje předlohu jako artefakt, ale rovněž jako interpretační hledisko, které rámcuje celou hru. Diskurz dramatizace je samozřejmě vzhledem k předloze pozměněn také na řadě dalších míst. Především zapojuje přímo do hry prostředky, které jsou typické pro určité jevištní zpracování. Modeluje ideální inscenaci, která počítá s konkrétním typem jeviště, jevištní technikou a dokonce také způsobem herectví. Je evidentní, že text projektuje jeviště, které lze rozdělit na několik hracích prostorů[273] a které je uzavřeno horizontem, orámováno portálem a má k dispozici oponu a proscénium. O tom ostatně vypovídá scénická poznámka, která dramatizaci uvádí.

„Tato jevištní kompozice vyžaduje, aby jeviště bylo rozděleno do tří částí. Po obou stranách jeviště, na kterém se odehrává základní děj dvanácti obrazů, jsou ještě dvě opony, které zakrývají dvoje dveře. Místo opon je možno použít světla. Když je spuštěna hlavní opona, zvednou se na obou stranách

[272] Dostojevskij, F.M., Tovstonogov, G.A. *Idiot*. Přeložil Evžen Drmola, Praha: Dilia, 1962, s. 5.
[273] Slovenský teatrolog Peter Karvaš ve svých vědeckých článcích zavádí distinkci mezi tzv. divadelním prostorem a prostorem dramatickým. Divadelní prostor, na rozdíl od prostoru dramatického, má materiální podstatu, kdežto dramatický prostor vzniká a existuje pouze v mysli diváka jako mentální konstrukt. Dramatický prostor si tedy divák v průběhu představení, pomocí řady mentálních operací, dekóduje z divadelního prostoru a vespolného jednání herců, které v něm probíhá. Toto rozlišení považuji za velmi zásadní také pro analýzu samotných textů, které se pokoušejí přímo modelovat jak podobu dramatického prostoru(ů), ale mnohdy, jako například Tovstonogov, předepisují také náležitosti prostoru divadelního. Karvaš, P. *Priestory v divadle a divadlo v priestore*. Bratislava: Tatran, 1984.

opony a objeví se dveře. Tak vzniká proscénium, které umožňuje, aby se děj rozvíjel v nepřetržitém toku. Vzadu před horizontem je umístěno projekční plátno, které vždy mizí. Na tomto plátně se promítají titulky – jsou to úryvky z románu.“[274]

Text dramatizace modeluje časoprostor i postavy v něm pomocí divadelní či scénické reprezentace. Tím se jasně odlišuje od předlohy, která s žádnou scénickou prezentací nepočítá a nerozvrhuje potenciální divadelní znaky, jeviště či podobu scénického prostoru. Další podstatnou proměnou, která má zásadní důsledky pro podobu osnovy a následně také příběhu, je posunutí některých událostí na jiné místo v diskurzu. Pěkným příkladem je samotný první obraz hry, v němž se odehraje setkání Tockého a Jepančina s Nastasjou Filipovnou. Jenom připomenu, že v románu je tato událost parafrázována vypravěčem a je umístěna na jiném místě vyprávění. O setkání s Nastasjou Filipovnou nejprve ve třetí kapitole románu mluví generál Jepančin, když se snaží Gaňu přesvědčit, aby si ji vzal za manželku, a uvolnil tak Tockému ruce k jeho vlastnímu sňatku. Rozšířená verze setkání je pak jednou z hlavních náplní čtvrté kapitoly, kde vypravěč informuje čtenáře o postavení Tockého na společenském žebříčku a kde dále vypráví o osudech Nastasji Filipovny, které je dovedeno právě až k inkriminované rozmluvě Jepančina a Tockého s Nastajou Filipovnou o možném sňatku s Gaňou.

Dramatizace transponuje událost z příběhu originálu, která je v jeho osnově prezentována retrospektivně (analapse), do přítomného času – do NYNÍ příběhu (sylepse). Takový pohyb od analepsí k sylepsím je v dramatizacích velmi často užívaný, což je možná také pozůstatek představy klasicistních dramatických jednot děje, místa a času. Řada událostí, které jsou v předlohách uváděny v minulém čase, se v dramatizacích převádí do přítomnosti nebo jsou takové retrospektivy z dramatizací vyloučeny, aby neretardovaly probíhající děj v přítomném okamžiku příběhového NYNÍ. To ovšem neznamená, že by v dramatizaci úplně absentovaly všechny analapse a prolepse. Například je v ní zachován implicitní odkaz na budoucí události ve formě už zmiňovaného anticipačního satelitu, v němž Myškin v rozhovoru s Gaňou předjímá Rogožinovu vraždu Nastaji Filipovny. V dramatizaci rovněž nechybí Myškinovo vyprávění o Švýcarsku a jeho setkání s Oslem nebo třeba Ivolginova fabulace o „vraždě“ Muflíka. Počet a především rozsah těchto analepsí je však výrazně omezen.

Tovstonogovův *Idiot* také mění tempo plynutí jednotlivých událostí, které se projevuje ve vztahu trvání příběhu a diskurzu. Dramatizace totiž upřednostňuje scénické zobrazení, kde

[274] Dostojevskij, F.M., Tovstonogov, G.A. *Idiot*. Přeložil Evžen Drmola, Praha: Dilia, 1962, s. 4.

se čas příběhu a diskurzu překrývají a nevznikají v něm časové disproporce. Proto také dramatizace z předlohy čerpá především materiál z pásma postav; z jejich dialogů. Delší úvahy, popisy či komentáře jsou z Tovstonogovova textu vyloučeny, a pokud se do textu dostanou, jsou vsazeny přímo do dialogu. To se děje například ve scéně příchodu Myškina na oslavu narozenin Nastaji Filipovny, kdy téměř všichni zúčastnění ironicky komentují jeho nenadálý příchod.

Tovstonogovova dramatizace *Idiota* však v žádném místě své výstavby nevybočuje z rovnice, v níž se čas diskurzu rovná času příběhu. Skoky v čase jsou zásadně umístěny mezi jednotlivé obrazy, nikoli přímo do nich. Naopak frekvence uvádění událostí u dramatizací často výrazně tíhne k repetitivnosti. Je to dáno opět působením divadelních konvencí a způsobem (divácké) recepce, který dramatizace implikuje. Je přece jen něco jiného v klidu číst knihu a sledovat dynamické divadelní představení. Čtenář si může určovat tempo čtení, může se k některým pasážím podle potřeby vracet apod., ale divadelní divák podobné možnosti nemá, leda že by se odhodlal danou inscenaci zhlédnout ještě jednou. Proto všechna dějová fakta (používám záměrně výraz K.S. Stanislavského) musí být divákovi zřetelně tlumočena a často také opakována. To je také důvod, proč se dramatizace často uchylují k postupu, který bych označil jako zvýznamnění; tj. určitý klíčový motiv či informace významná pro plynutí děje je vložena do úst několika postavám a často se v dialogu v různých variacích opakuje.

Přesně tímto způsobem Tovstonogov exponuje motiv peněz, který je klíčový pro jeho vlastní interpretaci předlohy, a jsou to právě tyto pasáže, v nichž se handluje o osudu Nastasji Filipovny, kde se objevuje úplně nový textový materiál, který v předloze není. Dominance motivu peněz a kupčení je mimo jiné také důvodem, proč dramatizace nezačíná scénou setkání Myškina s Rogožinem a Lebeděvem ve vlaku, ale v domě Nastaji Filipovny, kde jí Tockij nabízí finanční satisfakci za její „zkažené mládí“, na němž sám nese lví podíl.[275]

[275] O důrazu, který dramatizace klade na motiv peněz, se mimo jiné zmiňuje v doslovu k Tovstonogovově dramatizaci Oldřich Knitl. „Tovstonogovova dramatizace Idiota nemá žádný hlavní konflikt. Ze dvou důvodů: Myškinova srážka se společností je dík jeho charakteristickým vlastnostem velmi nedramatická. Myškin bojuje tím, že je pasivní, jakkoliv to zní paradoxně. Souboj tohoto typu ovšem nelze přenášet na jeviště. Druhý důvod, proč Tovstonogov nemohl převzít hlavní konflikt románu do své dramatizace, tkví v tom, že Dostojevskij použil k vykreslení obou protivníků – Myškina i společnosti – rozsáhlé románové drobnokresby, které pochopitelně drama není schopno. Rozsáhlost látky a zvláštní charakter hlavního konfliktu nadiktovaly Tovstonogovovi rovněž formu jeho dramatizace. Je značně uvolněná, blíží se epickému dramatu. Hlavní konflikt v ní nahrazuje řada vedlejších konfliktů, titulky a rychlé, plynulé střídání dějišť (někdy i času) působí jako antiiluzionistický element. Tento postup dává dramatizátorovi možnost obsáhnout co největší část předlohy, ale skrývá v sobě i určitá úskalí. První dvě dějství jsou přepisem rozsáhlé expozice románu (téměř třetina knihy). Tovstonogov se v nich soustředil zejména na problém peněz. Hned v prvním obraze zazní jejich motiv – Rogožinovo dědictví. A v dalších obrazech se objevují znovu a znovu: sedmdesát pět tisíc, které má dostat Gavrila Ivolgin za sňatek s Nastasjou Filipovnou, Myškinovo dědictví a konečně scéna s balíkem peněz, hořícím v krbu. V souvislosti

Příběh Dostojevského *Idiota* je velmi podobný příběhu, který předkládá Tovstonogovova dramatizace. Podobný v tom smyslu, že jsou v něm zachovány všechny klíčové události, vystupují v něm všechny hlavní a vedlejší postavy a odehrává se v podobném časoprostoru (pokud si odmyslíme dramatizací projektovanou scénickou konkretizaci textu), tedy v Petrohradu. Některé postavy, události či místa (Pavlovsk) jsou však z dramatizace vypuštěny. Příběh dramatizace je „chudší" a méně rozsáhlý než příběh románové předlohy, což se projevuje i v délce a podobě osnovy, v níž řada událostí vůbec není a nevystupují v ní všechny postavy z předlohy. Nejradikálnější změnou však prochází samotný diskurz, který je organizován podle nového klíče a v němž se nejvýrazněji projevuje divadelní funkce textu, kterou románová předloha nemá. Dramatizace obsahuje řadu scénických poznámek a instrukcí pro inscenátory, ale také mění pořadí či podobu samotných vět, které přeskupuje z pásma vypravěče do pásma postav, nebo rozděluje výpověď jedné postavy mezi několik postav.

Proměny příběhu v některých dalších dramatizacích *Idiota*

Popis Tovstonogovovy dramatizace ukázal, jakým způsobem může dramatizátor nakládat se strukturou příběhu, jak může transformovat jeho osnovu a přizpůsobit si podobu diskurzu vlastním potřebám či potřebám divadla, pro které dramatizovaný text vznikl. Z rozboru Tovstonogovovy dramatizace přitom vyplývá několik velmi zajímavých skutečností, které bude třeba ověřit na několika dalších dramatizacích tohoto románu. Především se ukazuje, že dramatizace výrazně redukují počet událostí, postav i prostředí. U románové předlohy je to samozřejmě přirozené. Tady vlastně předloha jednoznačně determinuje samotný proces transformace. Naproti tomu dramatizace kratších epických předloh, jakou je například Nezvalův přepis Poeovy povídky *Pád domu Usherů*.[276] Protože jde o velmi krátkou předlohu, musel Nezval pro svůj přepis zvolit formát sevřené jednoaktovky a místo pouhé redukce předlohy (některé vypravěčovy komentáře samozřejmě z jeho dramatizace vypadly) musel přistoupit také k jejímu rozšíření, když například velmi podstatně zvětšil prostor pro postavu lékaře, který se v předloze pouze mihne.

---

s tím je třeba si všimnout si důležité skutečnosti: Na rozdíl od románu vystupuje v dramatizaci do popředí postava Nastasji Filipovny, zatímco postava Myškinova jakoby ustupuje, přestože jí je věnováno více místa. Motiv peněz totiž vždy směřuje k Nastasje Filipovně, ona je kupována nebo prodávána, a hlavně – ona velmi výrazně jedná. Obraz s hořícími sto tisíci je nejsilnějším obrazem dramatizace právě díky jí." Dostojevskij, F.M., Tovstonogov, G. *Idiot*. Přeložil Evžen Drmola, Praha: Dilia, 1962, s. 89-90.

[276] Poe, E. A. *Dobrodružství A.G. Pyma a jiné povídky*. Přeložil Bohumil Štěpánek, Praha: Melantrich, 1929, s. 247-269. Nezval, V. Pád domu Usherova. In *Hry rozhlasové hry a libreta.* Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 217-236.

Dalším oblíbeným postupem, který volí většina dramatizací *Idiota*, je přeskupení původního uspořádání událostí z osnovy originálu. Toto přeskupení samotné ještě nemusí nutně vést ke změnám i na úrovni příběhu, ale protože je velmi často provázeno postupem redukce, nakonec k transformaci příběhové struktury vede. Zajímavé jsou v tomto směru dvě dosti originální dramatizace Dostojevského románu ze sedmdesátých let, jejichž autory jsou dramaturg Jaroslav Vostrý a režisér Zdeněk Kaloč.[277]

Vostrého dramatizace o 19 obrazech se od naprosté většiny dramatizací *Idiota* odlišuje tím, že pracuje především s událostmi zobrazenými ve druhém, třetím a čtvrtém oddíle románu.[278] V tom směru je jeho dramatizace naprosto výjimečná. Zvolený postup jasně ukazuje, že proces dramatizování je vlastně uměleckým tvárným postupem svého druhu, který není nikdy předem „nalinkovaný", ale skýtá dramatizátorovi řadu možností, jak projevit vlastní umělecké nadání. V této dramatizaci určené pro Státní divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci se na rozdíl od většiny dalších dramatizací *Idiota* objevují některé vedlejší postavy z předlohy (Radomský, Hyppolit), jejichž role v příběhu je značně posílena. Například postava Hyppolita se stává jednou z hlavních postav této dramatizace. Dramatizace rovněž přemisťuje děj do jiného prostoru, kterým už není Petrohrad (až na některé obrazy odehrávající se v Rogožinově bytě), ale výletní Pavlovsk.

Další podstatnou proměnou procházejí také některé události z prvního dílu předlohy, které Vostrý radikálně přemístil a tím podstatně proměnil jejich umístění v samotné osnově. Například scéna, při níž Myškin charakterizuje generálovou Jepančinovou a její tři dcery, se neodehrává již v Petrohradu po jeho příjezdu ze sanatoria, ale po jeho návratu z Moskvy, kde nějakou dobu žil s Nastasjou Filipovnou. Také událost s psaníčkem, kdy Gaňa prosí Agláju, aby mu dala jasné záruky, je přemístěna na úplně jiné místo v osnově. Vostrý tak vlastně pozměňuje charakter původních událostí změnou kontextu, v němž se najednou ocitají. Transponuje motivy a události z první části románu do událostí jeho dalších částí. V jeho dramatizaci se mění motivace jednajících postav, některé postavy zase přebírají akce či repliky postav jiných apod. Kromě těchto velmi zřetelných proměn dramatizace nabízí také vlastní výklad předlohy; přesněji interpretaci postavy samotného Myškina. Podobně jako například filmová adaptace tohoto románu v režii A. Kurosawy prostřednictvím epilogu explicitně komentuje celý příběh. Vostrého Epilog se odehrává ve Švýcarsku několik měsíců po vraždě Nastasji Filipovny, kdy generálová Jepančinová se svými dvěma staršími dcerami

[277] Proto nejsou tyto velmi inovativní dramatizace obvykle považovány za svébytná literární díla, a to i přesto, že mají strukturu dramatu. Kontext, v němž vznikly a samotná pozice jejich autorů na divadelním poli, jim zabránila vstoupit do sféry literární komunikace.
[278] Dostojevskij, F.M., Vostrý, J. *Idiot*. strojopis: Státní divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci, 1979.

(Alexandrou a Adélou) navštíví v sanatoriu těžce nemocného Myškina, jehož naděje na vyléčení jsou tentokrát již prakticky mizivé. Matka s dcerami a Jevgenijem Pavlovičem Radomským na terase ústavu vedou rozhovor nad duchem nepřítomným Myškinem, který celou hru uzavírá a dodává jí jasné vyznění.

(...)

RADOMSKÝ Profesor nedává tentokrát už vůbec žádnou naději na nějaké zlepšení.

ALEXANDRA Je to strašné ho takhle vidět.

LIZAVETA P. Prosím tě... Jenže o něm se může říct, že je to holt idiot. Ale co my? My přece nejsme – a jaká na nás musí být podívaná. Pěkně pod sklem by nás měli ukazovat – deset kopejek vstup. Tebe, Jevgeniji Pavloviči, vyjímám, i tady tvou paní. Vy jste se o něj aspoň dokázali postarat.

ADÉLA (*potlačuje pláč*) Každému chtěl dělat jen dobře – a takhle to dopadlo.

ALEXANDRA Možná, že to bylo právě tím. Když není člověk schopen způsobit bolest jednomu člověku, způsobí ji nakonec všem. Všem se dát celý stejně nemůže.

LIZAVETA P. Vidíte, jaká se z ní tady stala filosofka? Prosím tě – chtěl chudák uskutečnit ideál křesťanské lásky, tak jak to s ním mohlo na tomhle ješitném světě dopadnout.

RADOMSKÝ Máte pravdu, ideály nemohou existovat reálně. (...)[279]

Vostrý tak naprosto otevřeně pojmenovává jedno stěžejní téma či otázku celého románu a nabízí na ni čtenáři/divákovi jasnou odpověď. Podobně exponovaný závěr, ale i

[279]Ibid., s. 100-101.

úvod má Kaločova dramatizace, kterou také jako režisér třikrát sám uvedl na scénu – poprvé v roce 1971 ve Státním divadle Brno.[280] Jeho dramatizace totiž pracuje s kruhovou kompozicí a také s principem divadla na divadle a tedy s naprosto jinou divadelní poetikou než například Tovstonogovova dramatizace z padesátých let. Úvodní scéna se odehrává v Rogožinově bytě těsně po smrti Nastasji Filipovny, tedy přesně v místě, kde (když si odmyslíme epilog románu) Dostojevský svůj příběh zakončil. Do bytu přicházejí všechny postavy vedené Ippolitem (na rozdíl od Vostrého respektuje Kaloč původní tvar jména této postavy) a v němé hrůze (je zde předepsána němohra) ohledávají místo činu. Celá hra tedy začíná na samotném závěru příběhu. Jak tedy Kaloč motivoval jeho jakoby „opětovné odvyprávění"? Postava Ippolita na svá bedra vezme úlohu režiséra a pokusí se pro Myškina zinscenovat celý příběh tak, jak se odehrál pěkně od začátku, aby si Myškin na všechny události vzpomněl a mohl jim osvětlit jeho tragický konec. Jedna z příchozích hereček na sebe vezme kostým a také masku Nastasji Filipovny a příběh, s Myškinem v hlavní roli, se může začít „znovu" odvíjet až ke svému konci, kde se protne se svým začátkem. Kaločova technika vlastně předpokládá jistý herecký a především režijní styl, kdy všechny postavy jsou neustále na scéně a do příběhu vstupují pouze na vybraných místech.

Podobný způsob inscenování textu zvolil režisér Morávek ve svém uvedení *Idiota* v brněnském divadle Husa na provázku. I zde jsou všichni herci téměř permanentně přítomni na scéně – sedí na židlích po jejím okraji – a neustále komentují dění uprostřed jeviště. Morávkova divadelní adaptace textu (upravená pod Morávkovým pseudonymem René von Ludowitz) vlastně čerpá z původní dramatizace tohoto románu Josefa Kovalčuka, kterou však velmi výrazně redukuje (v tomto případě je předlohou dramatizace ve formě dramatu).[281] Naopak dramatizace Miroslava Krobota, která má podobu spíš divadelního scénáře (dramatizace divadelní), jenž vznikl pro potřeby Dejvického divadla, posunuje a vlastně reinterpretuje celou předlohu ještě o stupeň radikálněji.[282] Jeho přepis vlastně naprosto mění kontext i atmosféru předlohy a z původního románu vytváří jakousi snad až surrealistickou koláž různě pospojovaných motivů a promluv, v nichž můžeme najít pouze, abych tak řekl, stopové prvky původních situací předlohy. Jednotlivé události v jeho osnově nejsou řazeny chronologicky-kauzálně, ale spíš na základě významových asociací. Tím Krobot posiluje

[280] Dostojevskij, F.M., Kaloč, Z. *Idiot*. strojopis: Státní divadlo v Brně, 1971.
[281] Dostojevskij, F.M., Kovalčuk, J. *Idiot*. Praha: Národní divadlo, 2001. a Dostojevskij, F.M., Kovalčuk, J., Ludowitz, R. von *Idiot*. Praha: Národní divadlo, 2006.
[282] Dostojevskij, F.M., Krobot, M. Idiot. strojopis: Dejvické divadlo, 2007.

jeden z hlavních principů románu – emoční vypjatost a iracionalitu, s níž jednotlivé, vášní ovládané postavy jednají.[283]

Na výsledné podobě dramatizací se tedy podílí několik faktorů. Prvním z nich, jak jsem již zdůraznil ve čtvrté kapitole, je charakter samotné předlohy. V případě Dostojevského *Idiota* jsou všechny jeho dramatizace nuceny výrazně redukovat jeho rozsah. Redukce předlohy pak následně vede také k redukci osnovy a samotného příběhu. Z něj vypadávají vedlejší motivické linie, vedlejší postavy a řada dějišť. Posledně jmenovaná rovina díla je pak také velmi výrazně ovlivněná faktem, že většina dramatizací počítá s určitým typem scénické prezentace textu, který se odvíjí od dobové divadelní poetiky, ale i od potřeb konkrétního divadelního souboru. Všechny tyto změny se pak realizují prostřednictvím tzv. dramatizačních postupů, které budu podrobně analyzovat v následující kapitole.

[283] Na podobné bázi pracuje také Nezvalův přepis *Figarovy svatby*. *Nový Figaro*, kromě toho, že se odehrává v úplně jiné době než Beaumarchaisova předloha, původní situační komedii plnou intrik, převleků, a humoru, dovedl ad absursum. V jeho komedii se všechny tradiční komediální postupy transformují ve svůj opak, což vede mimo jiné také tomu, že postava filuty Figara se najednou mění v postavu pravdomluvného mladého muže, jenž se v závěru hry, po všech neuvěřitelných peripetiích, stává hlavním nositelem třídní vzpoury proti zastaralému feudálnímu zřízení, které zde představuje postava hraběte Almavivy – jakéhosi žijícího anachronismu ve třicátých letech dvacátého století. Nezval, V. *Nový Figaro*. Praha: Československý spisovatel, 1962.

VIII. Dramatizační postupy aneb Tvůrčí postupy dramatizování

Od transformace kouzelných pohádek k dramatizačním postupům

Komparaci Dostojevského *Idiota* s jeho vybranými dramatizacemi jsem zatím vedl především z pohledu událostí; v následující části se zaměřím zejména na oblast postav a časoprostorových souřadnic, v nichž se příběhy odehrávají. Proměny těchto kategorií v procesu dramatizace by se alespoň zčásti daly popsat pomocí koncepce, kterou V.J. Propp rozpracovává ve studii *Transformace kouzelných pohádek*.[284] V ní definuje několik typů transformace: redukci, amplifikaci, koruptelu, převrácení, intenzifikaci, oslabení, substituci, modifikaci a asimilaci.[285] Proppovy transformace jsou, podobně jako jeho funkční model hlubinné struktury příběhu, vyvozeny z konkrétního korpusu zkoumaných textů a pokus o jejich mechanické přenesení na dramatizace by nebyl příliš užitečný, protože transformace, kterou procházejí dramatizované texty, se řídí poněkud odlišnými pravidly. To ovšem neznamená, že postupy redukce, amplifikace či substituce v dramatizacích absentují. Právě naopak. Na příkladu postav a časoprostoru se jasně ukazuje, že tyto transformační postupy v dramatizacích fungují poměrně běžně. Rozdíl mezi Proppovými transformacemi a transformacemi dramatizačními je v jejich povaze a v materiálu, s nímž pracují, ale také v komplexitě, s jakou zasahují strukturu dramatizovaného textu. Abych tyto postupy jasně odlišil od těch Proppových, budu je označovat jako *dramatizační postupy*. [286] Tyto dramatizační princpipy pak budu postupně charakterizova a demonstrovat na jednotlivých ilustrativních příkladech, abych tak prokázal jejich užitečnost pro analýzu dramatizovaných děl.

---

[284] Propp, N.V. Transformace kouzelných pohádek. In Miroslav Červenka (ed.) *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přeložil Miroslav Červenka, Jinočany, H&H, 1999, s. 131-149. Proppův transformační model má kořeny v Goethově morfologickém modelu. (Doležel. L. *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Přeložil Bohumil Fořt, Brno: Host, 2000.)

[285] Všechny typy, jak je u Proppa zvykem, mají také své podtypy, když například rozlišuje substituci materiálem z jiné pohádky, substituci materiálem z denního života, substituci materiálem z náboženství apod.

[286] Není samozřejmě možné podat „kompletní" popis všech dramatizačních postupů, protože se vždy může ukázat nový, který ve stávající klasifikaci není a je ho možné připojit. Dramatizační postupy rovněž není možné ztotožňovat s nějakými závaznými normami tvorby dramatizací. Spíš jde o postupy, které se na sledovaném korpusu děl projevovaly nejčastěji, a proto jsem se rozhodl je podrobněji charakterizovat. Dále, dramatizační postupy procházejí mnoha úrovněmi textové výstavby. Dají se mezi sebou různě kombinovat, některé se vzájemně překrývají, jiné vylučují, další obsahují jiné jako svou podmnožinu. Některé jsou omezeny výhradně na určitý aspekt díla a jiné zase zasahují všechny jeho složky. Dramatizační postupy je tedy potřeba chápat jako nástroj popisu dramatizací, který má odhalit některé pravidelnosti výstavby dramatizovaných textů a má být explanačním (volně kombinovatelným) nástrojem, kterým se přímo propojuje oblast teorie s dramatizační praxí.

Dramatizační postupy (amplifikace, redukce, ekvivalence, kumulace, zmnožení, zkonkrétnění)

Dramatizační postupy v sobě většinou obsahují tři základní kvalitativně-kvantitativní měřítka. Jednotlivé postupy se totiž organizují v řadě dimenzí podle klíče *amplifikace*, *redukce* a *ekvivalence*. Zjednodušeně řečeno: některé dramatizační postupy vedou k rozšíření či omezení určitého prvku výstavby, jiné ho ponechávají v původním stavu. Tento kvalitativně-kvantitativní poměr se, jak jsme si již mohli povšimnout, projevuje například ve vztazích mezi elementy příběhu na úrovni událostí. Podobně jej můžeme vysledovat také v rovině postav (existentů), kterým se budu věnovat v následujících několika odstavcích. V dramatizacích se můžeme setkat se třemi typy transformací počtu postav: a) dramatizace konstruuje nad rámec stávajících postav z předlohy postavy nové, b) počet postav se v dramatizacích kryje s počtem postav v originálu, c) počet postav je v dramatizaci redukován (pravděpodobně nejčastější situace).

Takové dělení však samozřejmě není úplně vyčerpávající a každý, kdo se dramatizacemi zaobíral ve větší míře, určitě může uvést mnoho příkladů, které se nevejdou ani do jedné z vymezených kategorií. Existuje přece řada dramatizačních děl, kde jsou sice vynechány některé postavy, ovšem na druhou stranu se v nich objevují postavy nové. Takové dramatizace kombinují postup *redukce* s postupem *amplifikace*. Dále, mnoho dramatizací sice redukuje počet vystupujících postav (ve vztahu k originálnímu textu), ale to ještě neznamená, že jejich „místo“ úplně zaniká. Co tím mám přesně na mysli? Řada vedlejších postav románu *Idiot,* například Lebeděv či Ferdyščensko, často v dramatizacích tohoto románu úplně chybí, ale jejich role není úplně zrušena.[287] Jejich funkci či roli v příběhu přebírá obvykle jiná z postav. To je obvyklý postup v řadě dramatizací, který nazývám *kumulací*.[288] Dramatizace většinou omezují počet aktérů, ale ti, co zůstávají, často přebírají akce či vlastnosti postav, které neprošly sítem *redukce*.[289]

Specifickým příkladem práce s počtem postav jsou texty dramatizací, které akcentují jejich divadelnost. Vědomě pracují s dramatickými postavami tak, že je štěpí na dramatické osoby a herecké postavy. Například v Horáčkově dramatizaci *Idiota* vystupuje postava

[287] Tento typ substituce vychází z hlubinného modelu příběhu, kdy stejnou funkci vykonává jiná postava.

[288] Jiným příkladem je tzv. distribuce motivů akcí či charakteristik mezi postavami, které vystupují jak v předloze, tak v dramatizaci. Taková distribuce či lépe řečeno *redistribuce* často vede k novému výkladu (interpretaci) postav touto redistribucí zasažených.

[289] To je případ například Čepkovy dramatizace *Idiot?,* v níž vystupují pouze čtyři hlavní románové postavy (Myškin, Rogožin, Aglája a Nastasja). Dostojevskij, F.M., Čepek, V. *Idiot?* strojopis: Činoherní studio Ústí nad Labem, 2009.

Průvodce, která funguje primárně jako vypravěč, ale kromě toho často přebírá role ostatních postav, které si nasazuje jako masky.[290] Dalším případem zapojení postupu předvádění přímo do výstavby dramatizovaného textu představují dramatizace, v nichž velké množství postav hraje pouze několik herců a tato skutečnost je v textu přímo předepsána. Tak je tomu například v Kohoutově dramatizaci *Cesty kolem světa za 80 dní*.[291] Obdobně dramatizátoři rozštěpili postavu Jana Dítěte v dramatizaci Hrabalova *Obsluhoval jsem anglického krále*, kde má být ztělesněna třemi herci (aby se zdůraznilo stárnutí hlavního hrdiny).[292]

Někdy se dramatizátoři uchylují ke *zmnožení* jedné postavy a to tak, že postava není rozdělena mezi několik hereckých postav, které by ji ztvárňovaly v různých etapách jejího života (lineárně), ale toto zmnožení probíhá synchronně. Jedna postava je přítomna na scéně příběhu v několika exemplářích současně a tím pádem v jednom okamžiku provádí několik různých akcí. Takto zmnožené (zdvojené, ztrojené atd.) postavy mohou spolu vést také dialog, který je funkčním ekvivalentem vnitřního monologu. Tento postup, kromě například tradiční řeči stranou, je jednou z možností, jak se do struktury dramatu dá zakomponovat introspekce, v níž se přímo scénicky odhaluje vnitřní život postavy.[293]

Ještě o stupeň zajímavější dramatizační postup můžeme objevit v Kohoutově dramatizaci *Války s mloky*.[294] Objevuje se v ní totiž postava Básníka (fikční protějšek Karla Čapka), který je původním autorem předlohy a také postava dramatizátora (fikční protějšek Pavla Kohouta). Příchod postav „autorů“ otevírá dramatizátorovi hned několik možností k vlastní interpretaci původního textu. Může totiž, a to na úrovni samotných postav, konfrontovat intence či text autora předlohy se svým vlastním přístupem k tématu. Dialog postav autorů je jedním z možných dramatizačních postupů, který do dramatizovaného díla vnáší prvky metatextuality a zároveň intertextuality, které jsou jedním z oblíbených postupů tzv. postmoderní literatury. Dramatizace tak skrze přímý či nepřímý dialog postav autorů upozorňuje na vlastní konstruovanost, což jí umožňuje explicitně do své významové výstavby zahrnout vlastní komentář textu předlohy.

---

[290] Takto například Průvodce přehraje dialog Gani Ivolgina s generálem Jepančinem, v němž sám zastupuje nepřítomného generála. Ve „vlakové“ scéně zase hraje roli vychytralého Lebeděva. Dostojevskij. F.M., Horáček, V. *Idiot*. Praha: Dilia, 1959.

[291] Kohout, P. Cesta kolem světa za 80 dní. In *Lesk cizího peří*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2003, s. 9-91.

[292] Hrabal, B., Krobot, I., Oslzlý, P. *Rozvzpomínání.* Praha: Dilia, 1989. Opačný postup sleduje tentokrát inscenace jiného Dostojevského románu *Bratři Karamazovi: vzkříšení*, kde se v hraní postavy starého Karamazova postupně střídají tři herci, kteří jinak vystupují v rolích jeho tří synů. *Bratři Karamazovi: Vzkříšení*. Divadlo Husa na provázku. Scénář J.A. Pitínský, Petr Scherhaufer a Vladimír Morávek, režie Vladimír Morávek. Premiéra 23.10. 2004.

[293] Tak je například koncipována Potužilova dramatizace Haškova Švejka, kde roli Švejka ztělesňují hned čtyři protagonisté. Hašek, J., Potužil, Z. *Švejci*. Praha: Dilia, 1983.

[294] Kohout, P. *Válka s mloky; Musical mystery*. In Prahry. Brno: Větrné mlýny, 2010, s. 393-486.

Zmíněný postup *kumulace* se samozřejmě neomezuje pouze na postavy, ale proniká také do dalších rovin díla. V řadě dramatizací například dochází ke kumulaci či koncentraci místa děje. To se projevuje například tím, že určité události, které se v předloze odehrávají na řadě míst, jsou v dramatizaci koncentrovány do jediného prostoru.[295] V tomto postupu se jasně vyjevuje tradiční představa absolutního dramatu, které důsledně trvá na jednotě děje, místa a času. Podobně se do jedné scény – tedy do jednoho časoprostoru – kondenzují události, které se sice odehrávají na stejném místě, ale v různých časech.[296]

Postup *kumulace* však samozřejmě není nutně přítomen v každé dramatizaci. Kohoutovy dramatizované texty, jako jsou *Cesta kolem světa za 80 dní* a *Válka s mloky*, totiž záměrně opouštějí tradiční schéma scén a místo toho jsou koncipovány jako série obrazů.[297] Tyto obrazy mohou velmi snadno přecházet v obrazy jiné a to několika způsoby. Nejčastěji jsou od sebe takové obrazy odděleny světelným střihem, který je předepsán přímo ve vedlejším textu dramatizace. Změna časoprostoru děje, která je často spojena i s proměnou samotné scény (což opět předepisují scénické poznámky), se odehrává mezi jednotlivými kompozičními jednotkami.

Takové proměny můžeme samozřejmě nalézt i v tzv. freytagovském pětistupňovém dramatu.[298] Rozdíly v předělech mezi scénami na jedné straně a obrazy na straně druhé spočívá v četnosti a úplnosti, s jakou se tyto přechody uskutečňují. Obraz je totiž mnohem volnější kompoziční jednotka, než jakou byla či je scéna nebo dějství. Scénický obraz může zahrnovat pouze jednu repliku či fyzickou akci a také nemusí čtenáři předkládat ucelenou scénickou situaci, ale pouze jakýsi stylizovaný a zhutněný výsek z ní. V obrazech a mezi nimi se časoprostor může libovolně roztahovat a smršťovat podle potřeby, a to jak vzhledem k originálu, tak v konfrontaci času čtení a času probíhajících událostí. Obrazy tak naplno

[295] Spojení několika různých míst předlohy do jednoho dramatického prostoru si můžeme všimnout například v dramatizaci Zeyerova *Domu u tonoucí hvězdy* od Františka Derflera, kde Lékař rozmlouvá s postavou Rojka v jistém, blíže neurčeném místě, které je pravděpodobně dramatickým ekvivalentem Rojkova pokoje. Zeyer, J., Derfler, F. Dům u tonoucí hvězdy. In Josef Bubeník, Milivoj Husák a František Derfler (eds.) *Texty I*. Brno: Centrum experimentálního divadla, 2003, s. 135-146. Dramatizace také tím, že koncentrují dění jen do několika vybraných dramatických prostorů, redukují počet dějišť, z nichž často odpadají exteriérové scény doprovázené dlouhými popisy krajiny. Tímto směrem například postupuje dramatizace Raisova románu *Zapadlí vlastenci*. Rais, K.V., Horák, F., Rybínová, D. *Zapadlí vlastenci*. Praha: Československé divadelní a literární jednatelství, 1954. Někdy se ovšem dramatizační praxe ubírá přesně opačnou cestou, když jedna dějová sekvence předlohy nabobtná v dramatizaci natolik, že je jí věnováno hned několik různých obrazů.

[296] Tuto operaci využívá řada dramatizací *Idiota*, když koncentruje všechna setkání Myškina s Aglájou na zelené lavičce pouze do jednoho okamžiku.

[297] „Divadelní obraz se objevuje spolu s epickými prvky v dramatu: dramatik se už nesoustřeďuje na krizi, rozkládá trvání času a nabízí diskontinuální časové fragmenty. Nezajímá ho pomalý vývoj, nýbrž zlomy v jednání.“ Pavis, P. „Obraz (2)“. Přeložila Daniela Jobertová In *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

[298] Freytag, G. *Technika dramatu*. Přeložil Jaroslav Žert, Praha: Ústav pro účelné pomůcky, 1944.

využívají popsaný rozdíl mezi časem diskurzu a časem příběhu, který v tradičně pojatých scénách měl budit dojem jednotnosti.

Obrazy často přecházejí jeden v druhý prostřednictvím montáže; tedy pomocí kompozičního principu, který drama (dramatizace) adaptovaly z filmového umění a přizpůsobily si vlastním potřebám a možnostem. Montáž umožňuje dramatu (dramatizaci) velmi rychle přecházet z jednoho časoprostoru do jiného, spojovat různá místa i postavy pomocí principu podobnosti, kontrastu apod. S hojným využitím montáže se můžeme setkat například v Kohoutových dramatizacích ze šedesátých let, kdy měl možnost své texty uvádět na jevištích s vyspělou jevištní technikou (na rozdíl od pozdějšího období, v němž již jako zakázaný autor psal hry a „komorní" dramatizace například pro bytové divadlo Vlasty Chramostové).[299]

Dalším nepřehlédnutelným dramatizačním postupem je postup *zkonkrétnění*. Ten se může projevovat v různých rovinách, příkladem *zkonkrétnění* na úrovni replik může znamenat převedení původně parafrázovaných replik do přímé řeči. *Zkonkrétnění* se může realizovat např. dokonce jako transformace dějiště, o němž se předloha pouze zmiňuje, do konkrétního scénického časoprostoru.[300] Podobně také mohou být *zkonkrétněny* některé vedlejší postavy, které v předloze nemají téměř žádné výrazné vlastnosti, zatímco v dramatizacích naopak často nabývají na objemu.[301] Ke *zkonkrétnění* dochází rovněž v situaci, kdy je původně vnitřní monolog či proud vědomí některé z postav převeden do monologu.[302] Samo *zkonkrétnění* je „vyživováno" postupem zdivadelnění. Prostředí je konkretizováno pomocí scénických znaků v podobě kulis či rekvizit předepsaných ve vedlejším textu. Podobně postavy bývají *zkonkrétněny* tím, že je jim předepsán kostým, líčení apod.[303] *Zkonkrétněno* je také prostředí v tom smyslu, že některé texty dramatizací přímo předepisují parametry scénického prostoru a jeho poměr k prostoru dramatickému. Zkonkrétnění zasahuje také oblast metaforických vyjádření, která jsou v textu dramatizací obvykle transformována do podoby tzv. scénických metafor.

---

[299] Na podobě textů Kohoutových dramatizací se jasně projevuje působení scénických možností, které měl tento autor v té které době k dispozici. O vztahu dramatického textu a divadelní techniky viz například Aronson, A. *Pohled do propasti*. Přeložil Milan Lukeš, Praha: Divadelní ústav, 2007.

[300] Například úvodní scéna Tovstonogovovy dramatizace *Idiota*, která se odehrává přímo v bytě Nastasji Filipovny.

[301] To je případ postavy Boženy v Uhdeho dramatizaci *Pohádky máje* Viléma Mrštíka.

[302] Zkonkrétnění vnitřního světa postavy prostřednictvím dramatického monologu (v tomto případě postavy Sepa Järgena) můžeme najít třeba v dramatizaci Dykova *Krysaře* dvojice autorů Jana Kačera a Romana Císaře. Dyk, V., Kačer, J. Císař, R. *Krysař*. Praha: Dilia, 1988.

[303] Tyto dramatizace, v nichž režijní poznámky mají velmi preskriptivně-inscenační charakter, inklinují k útvaru, pro který se v divadelní branži vžil termín režijní kniha.

Dramatizační postupy: performativnost

Další obvyklý postup, k němuž se uchyluje řada dramatizátorů při psaní dramatizovaných textů, souvisí s jejich směřováním k inscenačnímu tvaru. Dramatizace totiž obvykle počítají s tím, že se stanou podkladem pro tvorbu inscenace, a tento předpoklad se projevuje jednak v jejich celkové struktuře i na úrovni replik a způsobu, jakým jsou strukturovány scénické poznámky. Průnik *performativních* prvků je tedy dán komunikační situací, k níž dramatizace směřuje. Proto se text dramatu tradičně dělí do dvou pásem: hlavního a vedlejšího textu. Do hlavního textu spadají všechny promluvy, které mají být na scéně přímo proneseny některou z jednajících postav. Naproti tomu věty z pásma vedlejšího textu mají být potenciálními inscenátory transkódovány do jiného znakového systému. Tato konvence, která vychází z podoby realistického dramatu a editorských pravidel, které se ustanovily v průběhu devatenáctého století, jasně strukturuje text podle toho, zda se jedná přímo o repliky, jež jsou součástí zobrazovaného světa a mají zaznít na scéně přímo z úst některého z herců, nebo jsou to instrukce, které čtenáře a především inscenátora mají informovat o tom, jak má být rozvržena scéna, kdo, kdy a odkud má na scénu přijít, jakým hlasem mají být repliky proneseny apod.[304] Také kompozice dramatu je stavěna a většinou odpovídá dobovým konvencím inscenování. Místo libovolně dlouhých kapitol, jaké například známe z románů, se drama člení do dějství, jednání, scén nebo také obrazů. Všechny zmíněné kompoziční jednotky pak přímo počítají s časem představení a někdy dokonce inscenátorům předepisují, kde má být umístěna přestávka, aby se diváci mohli občerstvit a připravit se na další pokračování produkce. Všechny tyto prvky dramatizace stejně jako drama používá také a tím zvyšuje svůj vlastní divadelní potenciál (alespoň po formální stránce).

Performativita se však projevuje i na úrovni samotné jazykové výstavby a promítá se i do struktury dialogu. Jiří Levý na stránkách páté kapitoly *Umění překladu* nazvané Překládání divadelního dialogu říká o kvalitách dramatického dialogu mimo jiné toto.

„Divadelní dialog je text mluvený, určený k přednesu a poslechu. Na nejelementárnější, zvukové, rovině z toho plyne nevhodnost hláskových spojení těžce vyslovitelných a snadno přeslechnutelných. (...) Důležitější než drobné zvukové lapálie je větná stavba repliky: snadněji se říkají a vnímají věty

[304] Podrobně jsem se věnoval popisu vztahů mezi hlavním a vedlejším textem dramatu ve studii *Dva texty dramatu a projektovaný inscenátor*. Merenus, A. Dva texty dramatu a projektovaný inscenátor. *Divadelní revue* 23, č. 1, 2012. (v tisku). Pojem projektovaný inscenátor mi slouží jako označení strategie textu dramatu, která modeluje ideální inscenaci již v aktu samotné četby.

kratší a souřadná spojení, než rozvitá souvětí se složitou hierarchií podřadných závislostí.“[305]

Těmito zlatými pravidly jevištní mluvy se řídí také řada dramatizátorů, kteří se snaží co nejvíce přestylizovat věty originálu tak, aby se co nejlépe vyslovovaly. Dlouhá souvětí často „rozsekají“ do kratších promluvových celků a některé delší monologické pasáže rozdělí mezi několik jednajících postav, čímž celý text, nebo aspoň některé jeho sekvence, více dialogizují. Podobným způsobem uvažuje o *performativnosti* textu Manfred Pfister.[306] Nárůstu *performativnosti* dle jeho názoru text dociluje tím, že obsahuje méně vět oznamovacích a místo nich se do něj dostávají věty rozkazovací či tázací. *Performativnějšími* větami jsou podle něj také takové věty, které se vztahují přímo k situaci promluvy a mluvčího, než ty, které se odkazují k abstraktním nebo mimo situaci existujícím skutečnostem. Také stylistické zabarvení, idiolekt mluvčího nesou znaky *perfromativnosti* oproti stylově čisté promluvě.[307] Rovněž promluvy, které přímo počítají s přítomností publika, jsou podle Pfistera *performativnější* než ty, jež s publikem nijak nepočítají.

Ve vyjmenovávání způsobů nabývání *performativnosti* bych mohl zajisté ještě pokračovat na několika dalších stranách. Rovněž bych mohl všechny podoby tohoto dramatizačního postupu ilustrovat na vhodně zvolených příkladech. Pro účely této práce však postačí, když budu dramatizační postup *performativnosti* považovat za jeden z klíčových aspektů nabývání divadelnosti textu, jenž dramatizace nejrůznějšími způsoby naplňují. Jejich ambicí je oslovit diváka (a někdy také čtenáře – především dramatizace literární) a přímo na něj působit ze scény a přimět ho, aby text prožíval nejen v jeho literární kvalitě, ale aby jej zakoušel také jako hlasový, gestický a tělesný akt, protože repliky dialogu nejsou jen slovním pojmenováním, ale také slovním jednáním.[308] Dramatizace je tak mimo jiné procesem stupňování *performativnosti.*

[305] Levý, J. *Umění překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 116.
[306] Pfister, M. Stupňování performativnosti. Přeložil Jan Roubal. In Jan Roubal (ed.) *Souřadnice a kontexty divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 155.
[307] Nárůst performativity má mnoho společného s promluvami, které jsou součástí situačně ukotveného diskurzu a které stojí v opozici proti tzv. čistému vyprávění. Genette, G. *Hranice vyprávění*. Přeložil Petr Kyloušek. In Petr Kyloušek. *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 240-256.
[308] Levý, J. *Umění překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 127.

Dramatizační postupy: dialogizace

V dramatizacích se také často objevuje postup, který by se dal označit jako *dialogizace*. Obvykle se realizuje tím způsobem, že samostatná promluva či série promluv (ať už z pásma postav, nebo vypravěče), která v předloze náleží pouze jednomu mluvčímu, je v dramatizaci rozdělena mezi mluvčích několik. Tak je dialogizován part vypravěče v úvodní scéně Dietlova přepisu Jiráskovy *Filosofské historie*.[309] Proti tomuto příkladu *dialogizace* se ovšem dá namítnout, že jde pouze o *dialogizaci* formální. Zde se odvolávám na studii Jana Mukařovského *Dialog a monolog*, kde Mukařovský rozlišuje mezi tzv. dialogem formálním (rozdělení promluv mezi více mluvčích) a dialogizovanou řečí.[310] Dialogizovaná řeč, tedy dialog v tom „pravém" slova smyslu, se podle něj dá poznat podle tří kritérií. Především se v něm neustále střídají jednotliví mluvčí, dialog odkazuje k předmětné situaci, která ho obklopuje, a hlavně se v něm objevuje několik významových kontextů, které se neustále mezi sebou střetávají a konfrontují. Dialog tak pole Mukařovského operuje na dvou základních bázích: v rovině formální a v rovině tzv. dialogizované řeči.

Uvedený příklad *dialogizace* partu vypravěče je tudíž příkladem *dialogizace* (dialogu) formální, protože se v něm sice střídá několik mluvčích, ale nestřetávají se v něm různé významové kontexty. Úvodní scéna *Filosofské historie* si ponechává rysy monologické řeči, která je pouze rozdělena mezi více mluvčích, ale její průběh jasně ukazuje, že tito mluvčí jsou nositeli pouze jednoho významového kontextu – totožného pro všechny postavy. Je to kontext původního vypravěče, který je pouze transformován do roviny postav, ale jeho funkce, uvést čtenáře do místa a času děje a komentovat následující události, je zachována.[311]

Naopak jasné rysy dialogu (dialogické řeči) mají pasáže v Burianově dramatizaci Dykova *Krysaře*,[312] v nichž se pásmo vypravěče transformuje do hlevního textu dramatu – replik postav. Na první pohled jde o podobný příklad jako u již jmenované *Filosofské historie* Jaroslava Dietla.[313] Rozdíl tkví v tom, že dialog, který takto vznikl, má parametry jak dialogu formálního, tak parametry dialogické řeči (díky tomu, že v něm dochází ke střídání významových kontextů). „'Dialogičnost' jazykového projevu nepočíná tedy teprve jeho rozčleněním v jednotlivé repliky; lze dokonce, opět v Burianově dramatizace *Krysaře*, najít

[309] Jirásek, A., Dietl, J. *Filosofská historie*. Praha: Dilia, 1968.
[310] Mukařovský, J. Dialog a monolog. In Miroslav Červenka a Milan Jankovič (eds.) *Studie I*., Brno: Host, 2007, s. 89-115.
[311] O něco blíže k dialogizované řeči jsou některé transformované monology v dramatizaci Hrabalovy prózy *Ostře sledované vlaky*. Hrabal, B., Lichý, S. *Ostře sledované vlaky.* Praha: Dilia, 1966.
[312] Dyk, V., Burian, E.F. *Krysař*. Praha: Dilia, 1957.
[313] Jirásek, A., Dietl, J. *Filosofská historie*. Praha: Dilia, 1968.

doklad, který přímo prokazuje sekundárnost tohoto členění i v samém dialogu.“[314] Mukařovský na tomto příkladě jasně demonstruje, že Burian pouze posílil latentní prvky dialogu, které byly obsaženy již v předloze.

„Monolog vydal tedy svou dialogizaci skutečně ze sebe, ze své výstavby, nikoli ze svého tématu: jakým způsobem se to stalo? Především byla zde Dykova záliba ve vyjadřování větami hlavními, navzájem souřadnými; spojování těchto vět v souvětí děje se u Dyka zpravidla způsobem slučovacím, i když skutečný jejich významový vztah je jiný než kopulativní (...) Monolog je tak již ve svém původním stavu rozčleněn ve významové úseky navzájem nezávislé, z nichž každý se může do značné míry osamostatnit, nehledě k tomu, že mnohofunkčnost kopulativního spojení činí jejich vzájemný syntaktický, a tím i významový vztah potenciálně mnohoznačným (...).“[315]

Je ovšem otázkou, zda je možné takovýto příklad vlastně ještě považovat za dialogizaci, a tedy za projev dramatizačního postupu *dialogizace* jako takového. Myslím si, že ano, protože i zde dochází k posunu od monologu k dialogu, a to především na formální úrovni, tím, že promluvy jednoho mluvčího, ať si již samy o sobě vnitřně dialogické, jsou najednou rozprostřeny mezi více jednajících postav (mluvčích). Dramatizace tady zapojuje oba mody *dialogizace*. Někdy se spokojí pouze s formálním převedením monologu do dialogu s tím, že je zachována původní monologická řeč předlohy. V jiných případech se monolog transformuje v dialog v obou směrech, a to jak po stránce formální, tak i vnitřní. Další možnou strategií uplatnění dramatizačního postupu *dialogizace* je situace, kdy promluva prosycená dialogickou řečí, kterou však pronáší jeden mluvčí, je také formálně, podle vnitřních postupů své významové výstavby, rozdělena mezi několik mluvčích, z nichž každý se stává nositelem vlastního významového kontextu.

Dosud popsané příklady však neilustrují časté případy *dialogizace*, která pracuje na bázi *amplifikace*. Jestli dramatizace něco oproti předloze výrazně rozšiřuje, pak je to plocha samotných dialogů, které jsou, na rozdíl od epických předloh, základním materiálem jejich výstavby.[316] Dialog je z předlohy často vyňat a rozšířen v několika směrech. Jsou v něm dopsány úplně nové repliky – a to buď repliky, které jsou odpověďmi na promluvy původní (z předlohy), či repliky úplně nové, které prodlužují délku i tematický záběr celé rozmluvy. V prvním případě, tedy kdy se kombinuje původní materiál s textovým materiálem novým, se

[314] Mukařovský, J. Dialog a monolog. In Miroslav Červenka a Milan Jankovič (eds.) *Studie I*., Brno: Host, 2007, s. 111.
[315] Ibid., s. 109.
[316] Veltruský, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.

dramatizace často uchylují k *reaktivnímu dialogu*.[317] Tato strategie je motivována především působením divadelních konvencí. Současné inscenování (nebo alespoň jeho významná část) inklinuje ke krátkým promluvovým celkům a vyhýbá se, až na některá dějově významná místa, dlouhým, ničím nepřerušovaným promluvovým celkům (to ale neplatí například pro francouzské prostředí, pro které jsou rozsáhlé promluvové celky typické). Proto se dramatici a dramatizátoři obvykle snaží koncipovat strukturu replik tak, aby se vyhnuli dlouhým monologickým pasážím, které mají tendenci stát se spíše vyprávěním, čímž se, podle měřítek absolutního dramatu, do textu dostávají epické prvky a oslabuje se dramatičnost celé situace.[318] Druhou možností, jak původní dialog rozšířit, je prodloužit celou dialogickou výměnu, a to již ne tak, že se k původním promluvy kombinují s dopsanými, ale tím, že se původní dialog posouvá stále dál, na drámec předlohy, a všechny postavy v něm zúčastněné si od jistého okamžiku mezi sebou začínají vyměňovat promluvy zcela nové a s nimi se do textu dostává také úplně nový tematický materiál.

Dramatizátor samozřejmě nemusí dialog rozšiřovat pouze připsáním zbrusu nových replik, které s sebou nesou úplně nové významové kontexty, jež v předloze nenajdeme. Naopak, dramatizátoři často sahají k *dialogizaci*, která se pojí s již popsaným postupem *kumulace*. Jak si takovou *dialogizovanou kumulaci* představit? Velmi jednoduše. Dramatizátor propojí promluvy rozeseté na různých místech textu a vytvoří z nich souvislý (případně přerývaný) dialog.[319]

Velmi důležitým prvkem *dialogizace* je interaktivnost, která prosycuje všechny jeho části. Interaktivnost je již přítomna v samotném dialogu, kdy jednotlivé postavy na verbální a neverbální akce reagují nějakou replikou. Tato interaktivnost je podle mého soudu dána především představou scénického prostoru a dramatické situace, která se vytváří kontinuálním působením všech zúčastněných. Postavy spolu koexistují v jistém časoprostorovém okamžiku a jsou nuceny na sebe neustále reagovat. Tyto reakce se promítají do dialogu (nebo dialog rozvrhuje tyto reakce – v tomto směru jde o zpětnovazební systém), v němž postavy komentují sebe navzájem a dění na scéně, „skákají“ si do řeči apod. V epice stačí, když akci či promluvu jedné postavy reflektuje postava jiná nebo vypravěč. V dramatu a dramatizaci se však do komentáře zapojují všechny postavy, a to buď prostřednictvím řečové akce či akce

[317] Viz Posner, R. Typy komentáře a typy dialogu. In *Program* XLVIII, 1976, č. 2, s. 54–56.

[318] Toto zlaté pravidlo dramaturgie (dobrá replika je taková, která nezabírá více než pět řádků textu) není samozřejmě dodržováno a respektováno úplně ve všech směrech. Ba naopak. Existuje řada současných her, zahraničních (*Bazén bez vody*, *Terminus, Pokusy o její život* apod.) i českých (*Zpověď masochisty*), které vědomě pracují s koncepcí vyprávění a tomu také přizpůsobují strukturu a délku svých replik.

[319] Oba zmíněné postupy najdeme ve většině dramatizací a také se objevují například v již mnohokrát citovaném Burianově přepisu Dykovy novely *Krysař*.

fyzické, nebo se komentáře vzdávají, ale protože jsou na scéně příběhu stále přítomny, komentují vlastně tuto akci dokonce i tím, že ji nekomentují. Nulový komentář, pokud to takto neobratně mohu nazvat, v dramatu a především v inscenaci však není možný.

Významným aspektem dramatizačního postupu *dialogizace* je rovněž fakt, který vychází z rozvrstvení scénického (divadelního) a dramatického prostoru a to v podobě, jak ji rozvrhuje již sám text.[320] Je ovšem třeba podotknout, že se stále jedná o způsob, jímž text modeluje ideální inscenaci, a všechny projektované divadelní znaky jsou v něm obsaženy na úrovni významů. *Dialogizace* takto může spojovat různé časoprostory fikčního světa, které jsou přítomny současně na scéně (na scéně, kterou projektuje text). Nabízí se hned několik možností, jak tento postup uplatnit při dramatizaci. Uhdeho přepis Mrštíkovy *Pohádky máje*,[321] který byl uveden v brněnském Domě umění Divadlem na provázku (pod názvem *Na Pohádku máje*), vědomě pracuje se složitou komunikační situací, v níž se kombinuje několik časoprostorových dimenzí, jejichž svorníkem je hlavní postava Říši. Uhdeho scénář i jeho pozdější přepracovaná verze tvoří několik dramatických prostorů, které jsou přítomny na scéně současně.[322] Synchronně zde existují dva dramatické prostory, které jsou (ve scénáři z roku 1976) reprezentovány dvěma postelemi.[323] Prvním z nich je postel v pražském bytě Říšovy milenky Boženky a druhým postel, která synekdochicky (znakově) zastupuje světničku v myslivně, kde přebývá Helenka, budoucí Říšova žena. Obě místa jsou přítomna na scéně současně (což předepisuje text) a probíhají v nich synchronní děje. To by samo o sobě nebylo až tak neobvyklé. Uhdeho dramatizace však tyto oddělené dramatické prostory spojuje prostřednictvím postavy Říši, který volně přechází z jedné části fikčního světa do druhé. V prvním obraze je například v bytě své milenky Růženy, ale již ve druhém se ocitá v Ostrovačicích (konkrétně na vesnické zábavě, kde se po letech setká s Helenkou). Dramatizace vlastně může konfrontovat obě místa Říšova pobytu současně a pouhým pohybem hlavní postavy z jednoho scénického (divadelního) prostoru do jiného znamenat také přechod z jednoho dramatického prostoru do jiného.

Oba dramatické prostory dramatizace (pražský i ostrovačický) však mezi sebou vzájemně komunikují i jinak než jen pohybem Říši z jednoho do druhého. Jak? Protože oba dramatické prostory jsou přítomny na scéně současně (přesně řečeno jak synchronně, tak sériově, protože některé části jsou omezeny pouze na akce v jednom dramatickém prostoru,

[320] Karvaš, P. *Priestory v divadle a divadlo v priestore*. Bratislava: Tatran, 1984.
[321] Mrštík, V. *Pohádka máje*. Praha: Ladislav Kuncíř, 1948.
[322] Tato dramatizace počítá s konkrétním scénickým prostorem a je mu psána tzv. na míru. V tomto smyslu na výslednou podobu textu velmi zřetelně působí jeho divadelní funkce.
[323] Uhde, M. Na pohádku Máje. In Klára Hanáková *Na pohádku Máje; Analýza a rekonstrukce inscenace Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 41-85.

kdežto jiné části obrazů jsou prostoupeny několika současnými verbálními i neverbálními akcemi v obou dramatických prostorech), nabízí se dvě možnosti interakcí mezi nimi. Na jednu stranu se může zvolit postup dvou izolovaných dějišť, mezi nimiž neprobíhá žádná přímá interakce, ale pouze čtenář (nebo v divadle divák) konfrontuje současně probíhající akce, porovnává je mezi sebou navzájem a snaží se pochopit jejich poměr a celkový význam obrazu. Takto oddělené dramatické prostory se skrytě komentují, vzájemně se osvětlují (podle principu kontrastu či paralelismu).

Spoluexistující dramatické prostory však mohou mezi sebou interagovat také přímo. Ovšem pouze částečně, protože kdyby všechny postavy vědomě reagovaly na jednání postav v jiném dramatickém prostoru, stal by se z takových prostorů prostor jediný. Milan Uhde spojuje Prahu s Ostrovačicemi jednak prostřednictvím postavy Říši, který přechází mezi nimi, ale také pomocí postavy Boženy, která vede s Říšou dialog, a to i v okamžicích, kdy se Říša fyzicky ocitá v prostoru vyhrazeném Ostrovačicím.[324] Tím vlastně hra spojuje a do sebe vkomponovává dva dialogy současně: dialog Helenky a Říši, který se odehrává v Ostrovačicích, a dialog Říši s Boženkou, který překlenuje dva dramatické prostory a který je vlastně komentářem dialogu prvního. Hezký příklad dvouvrstvého dialogu nabízí sedmý obraz hry.

HELENKA (*mluví*) Já nechci, pane. Dík.
(*RÍŠA jí kytičku vnucuje, HELENKA uhýbá, kytička spadne na zem, RÍŠA se shýbá a zvedá ji*)

RÍŠA Všechno vám padá k nohám. Já taky.

HELENKA Pane Říšo, ne. Takhle nemluvte.

RÍŠA Proč ne? Je to pravda.
(*Klekne, políbí HELENCE ruku a přitahuje ji k sobě*)

[324] Klára Hanáková v knize *Na Pohádku máje; Analýza a rekonstrukce inscenace Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku* tuto skutečnost interpretuje velmi pragmaticky. Domnívá se totiž, že tato strategie odpovídá běžnému životu, kdy milenka o existenci manželky (nebo nevěsty) ví, kdežto manželka o milence neví nic, nebo jenom něco tuší. „Ta byla docílena použitím metody časoprostorového prolínání obou rovin příběhu: zatímco postava Boženky mohla komentovat a zasahovat do interakcí mezi Říšou a Helenkou, Helence totéž umožněno nebylo (ostatně zcela podle reálné logiky, kdy milenka o přítomnosti partnerky ví, obráceně to však většinou nefunguje.“ Hanáková, K. *Na pohádku Máje; Analýza a rekonstrukce inscenace Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 14.

BOŽENA (*z lokálu Svět na „pražské“ straně jeviště, kde osaměla*) Kdepak, hochu, takhle to nepůjde.

RÍŠA (*BOŽENĚ*) Drž hubu.

HELENKA Proč jste to udělal, pane Říšo? To jste neměl. (*Utíká*)

RÍŠA Helenko. Kytičku jste zapomněla.
(*Udělá několik kroků za HELENKOU, ale ta už zmizela*)[325]

Dramatizační postup *dialogizace* v tomto případě vlastně postoupil ještě o jednu úroveň výš. Neomezuje se totiž na *dialogizaci* uvnitř jedné situace (jednoho časoprostoru), ale *dialogizuje* mezi sebou, prostřednictvím vybraných hrdinů, prostory dva. Uhdeho dramatizace má tedy v zásadě tři plány. Scény v Ostrovačicích, scény na různých místech v Praze a scény v Ostrovačicích komentované prostřednictvím dialogu Boženy s Říšou.[326]

Další možnost uplatnění postupu *dialogizace* prostřednictvím dvou dramatických prostorů lze najít v Kunderově dramatizaci Diderotova románu *Jakub fatalista*.[327] Základní situací hry je rozhovor Jakuba a Pána, kteří spolu cestují světem. Do této roviny ještě vstupuje postava Hostinské, v jejímž hostinci se oba ubytují.[328] Druhou rovinou hry jsou tři příběhy, které vyprávějí a také vlastně předvádějí všichni tři jmenovaní. Jakub Pánovi vykresluje příběh ztráty svého panictví, Pán Jakubovi smutně předvádí, jak byl napálen svým údajným přítelem a Hostinská oběma vypráví a předvádí příběh pomsty paní de La Pommeraye. Pro ilustraci tohoto postupu uvedu ukázku, v níž Pán vypráví/předvádí svůj příběh, jak byl napálen Rytířem Saint-Ouenem, kterého pokládal za svého nejlepšího přítele, a vyprávění Jakuba o tom, jak přišel o panictví.

PÁN Stalo se ti někdy, žes měl hroznou chuť na nějakou ženu, a ona ti odpírala a odpírala...

JAKUB Ano. Justina.

[325] Uhde, M. Pohádka máje. In *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*. Brno: Atlantis, 2001, s. 237.
[326] Že nic podobného v Mrštíkově předloze neexistuje, je nad slunce jasné, mimo jiné proto, že o postavě Boženky je v románu pouze nepatrná zmínka, kdežto v dramatizaci je Boženka povýšena na jednu ze tří hlavních postav celého příběhu.
[327] Diderot, D. *Jakub Fatalista*. Přeložila Jaroslava Votrubová-Koutecká, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.
[328] Striktně vzato do ní náleží ještě postava Rychtáře a Vesničanů, ale také postavy vystupující pouze za scénou (manžel hostinské).

PÁN Justina? Ta, cos s ní ztratil panictví?

JAKUB Ta.

PÁN To mi musíš vyprávět.

JAKUB Až po vás, pane...

2. VÝSTUP

Vzadu na vyvýšené části jeviště se už před delší chvílí objevily další postavy. Na schůdcích sedí mladý Otrapa a u něho stojí Justina. Na opačné straně jeviště je jiný pár. Na židli, kterou jí tam přinesl Rytíř Saint-Ouen, sedí Agáta a Rytíř stojí vedle ní.

SAINT-OUEN (*volá na Pána*) Příteli!

JAKUB (*ohlédne se s Pánem za jeho hlasem; pokyne hlavou k Agátě*)
To je ona? (*Pán přikývne.*) A ten vedle ní?

PÁN Můj přítel. Rytíř Saint-Ouen. On mě s ní seznámil. (*Ukáže pohledem na Justinu*) A to je ta tvá?

JAKUB Jo. Ale ta vaše se mi líbí víc.

PÁN A mě zas ta tvoje. Je tlustší. Nechceš si je prohodit?

JAKUB To jste si měl vzpomenout tehdá. Dnes už je pozdě.

PÁN (*povzdychne*) dnes už je pozdě. A kdo je ten pořízek?

JAKUB Mladý Otrapa. Kamarád. Měli jsme na tu holku chuť oba. Jenomže z nějakých nepochopitelných důvodů on měl úspěch a já ne.

PÁN Byl jsi na tom jako já.

SAINT-OUEN (*přešel od Agáty směrem k Pánovi na kraj pódia*)

Příteli, počínal sis zřejmě nějak neopatrně. Její rodiče se začali bát, aby nepřišla do lidských řečí.

PÁN (*rozhořčeně k Jakubovi*) Zatracení maloměšťáci! A že jsem tu holku zasypal penězi, to jim nevadilo?

(...)

PÁN (*Saint-Ouenovi*) Dobrá. (*Vystupuje na vyvýšenou část jeviště*) A ty zase vyřiď jim, že mě k oltáři nedostanou! A Agátě řekni, že se mnou musí napříště zacházet mnohem něžněji, jestli si mě chce uchovat. Nemám chuť utrácet čas a peníze, které bych u jiné dámy použil mnohem účelněji!

Saint-Ouen vyslechne Pánův vzkaz, ukloní se a zase se vzdaluje směrem k Agátě.

JAKUB Výborně, pane! Tak vás mám rád! Vy jste byl jednou v životě opravdu statečný?

PÁN (*na vyvýšené ploše jeviště, Jakubovi*) Taky se mi to někdy stane. Přerušil jsem své návštěvy.

SAINT-OUEN (*se obloukem zase přibližuje k Pánovi*)
Vyřídil jsem vše, jak jste si přál. Ale zdá se mi, že jste byl snad přece jen trochu moc krutý.

JAKUB Můj pán? Krutý?

SAINT-OUEN Drž hubu, sluho. (*Pánovi*) Celá rodina je zděšena vaší odmlkou. (...)[329]

Kunderova dramatizace *dialogizuje*, jak je patrné z celé ukázky, několik časoprostorových rovin celé hry. Základní dialog Jakuba a jeho pána, který je výchozí situací celé hry a rámcuje její ostatní roviny, generuje v procesu vyprávění/předvádění minulé (či smyšlené) děje. Ty jsou umístěny na scéně (jak ji rozvrhuje text – na vyvýšené straně jeviště) a objevují se na nich postavy z příběhů, které si Jakub se svým Pánem vypráví. Pán, po uvedení svého vyprávění, vystupuje na scénu a stává se součástí vyprávěného příběhu, který

[329] Kundera, M. *Jakub a jeho pán: pocta Denisi Diderotovi*. Brno: Atlantis, 1992, s. 28-30.

je zároveň i předváděn, jako by se právě odehrával.[330] Kundera vlastně používá postup *generativního vypravěče*, který spočívá ve zpřítomnění vyprávěného přímo na scéně.[331] Je to typ, pokud použiji Genettův terminologii, analepse, který je předveden prostřednictvím scény (čas příběhu je roven času diskurzu). Analepse, spuštěná skrze generativního vypravěče, se liší od ostatních analepsí v tom smyslu, že jde o návrat do minulosti příběhu prostřednictvím přímého scénického zobrazení. To je také mechanismus, na němž je generativní vypravěč postaven. Minulost se v dramatu pouze nevypravuje, ale přímo se předvádí. Kunderova dramatizace tak, díky užití tzv. generativního vypravěče může dialogizovat hned několik rovin příběhu, které se na scéně objevují současně a to, podobně jako v Uhdeho dramatizaci *Pohádky máje*, prostřednictvím samotných postav, které procházejí z jednoho časoprostoru do jiného. Tato technika umožňuje koncentrovat na scénu několik dramatických prostorů, mezi nimiž vzniká, díky postavám, které je sdílejí, dialog.

Kundera se ovšem nespokojuje s jednoduchým komunikačním schématem hry; tj. dialogem na základní úrovni, jenž je *dialogizován* prostřednictvím jedné z vyprávějících postav ze situace (příběhu) z minulosti, který zrovna předvádí. Jednoduše řečeno, *nedialogizuje* tyto dva dramatické prostory pouze jednostranně, ale *dialogizuje* je i v dalších směrech. O tom svědčí například poslední replika ukázky rytíře Saint-Ouena, která je adresována Jakubovi, jenž není účastníkem předváděného příběhu, ale stojí pouze na pozici první roviny hry. Saint-Ouen tak zasahuje do rozmluvy Pána s Jakubem, která generuje samotný příběh a postavu Saint-Ouena. S podobnou technikou zacyklené hry ve hře pracuje Pirandellova nejznámější hra *Šest postav hledá autora*.[332] Zde se také stvořené postavy přímo podílejí na svém „stvoření" a aktivně zasahují do procesu tvorby textu (v Pirandellově případě do tvorby představení). I Kundera zapojuje do dramatizace princip divadla na divadle, který bourá čtvrtou stěnu (oslovují se přímo diváci). Princip divadla na divadle se objevuje i v těch místech textu, kde Jakub a Pán uvažují o své stvořenosti jednak autorem jejich předlohy, ale také o své podobě, kterou jim přisoudil autor dramatizace.

PÁN A vůbec, kde máme naše koně?

JAKUB Nechte si už ty hloupé otázky, pane.

[330] Tedy jak by řekl Ivo Osolsobě, je vyprávěn divadelně pomocí trojrozměrného modelu.
[331] S pojmem generativní vypravěč přichází teoretik dramatu Brian Richardson. Richardson, B. Voice and Narration in Postmodern Drama. *New Literary History* 32, č. 3, 2001, s. 681-694.
[332] Pirandello, L. *Šest postav hledá autora*. Přeložil Vladimír Mikeš, Praha: Artur, 2008.

PÁN Takovýhle nesmysl! Jakoby francouzský šlechtic chodil snad někdy po Francii pěšky! Kdo nás to vlastně přepisoval, Jakube?

JAKUB Nějaký blbec, pane. Ale když už nás přepsal, tak si nic nepůmůžem.

PÁN Ať zhynou všichni přepisovači. Ať jsou nabodnuti na kůl a pomalu opékáni. Ať jsou vymiškováni a jsou jim uřezány uši! (...)[333]

Kunderova dramatizace vlastně *dialogizuje* text na čtyřech základních úrovních. Za prvé, *dialogizuje* samotný výchozí dialog Pána a Jakuba, který rámuje celou hru. Za druhé, *dialogizuje*, a to obousměrně, tuto výchozí rovinu hry s rovinou vloženou (tedy s předváděnými událostmi z minulosti či fiktivní minulosti obou hlavních postav). Za třetí, dialogizuje také samotnou vloženou rovinu hry tak, že i ta je rozdělena do několika dramatických prostorů. Například rozmluva Pána s rytířem Saint-Ouenem se odehrává ve stejné chvíli, kdy je na scéně přítomna postava Agáty, která je také jejím předmětem, ale která do ní nemůže zasahovat, protože je zasazena do dalšího časoprostoru.

Posledním způsobem *dialogizace*, který jsem již „nakousl" při popisu Uhdeho *Na pohádku máje.* Tento postup *dialogizace* pracuje s dvěma synchronně přítomnými dramatickými prostory, které sice na sebe přímo nereagují, ale dialogizují se navzájem jinými prostředky (prostřednictvím kompozičních postupů paralelismu či kontrastu). Tak vedle sebe koexistují v jisté chvíli oba vyprávěné příběhy, Jakubův i Pánův, v nichž se odehrávají nápadně podobné situace – pouze s tím rozdílem, že každý z nich má v příběhu poněkud odlišnou úlohu (Pán je v pozici napáleného, kdežto Jakub v roli „napalujícího"). Podobnost obou situací je zesílena metodou prokládaného dialogu; tedy dvou paralelních dialogů, které jsou prezentovány současně (přesněji „na přeskáčku").

5. VÝSTUP

(*simultánní*)

[333] Kundera, M. *Jakub a jeho pán: pocta Denisi Diderotovi*. Brno: Atlantis, 1992, s. 90. Metatextualita v dramatizacích má také často povahu metadivadelní (divadla na divadle), kdy se akcentuje přímo samotné divadelní médium a akt stvořenosti. Metadivadelní rovina se objevuje například také v Kaločově přepisu *Idiota*, kde jedna z epizodních postav předlohy, nemocný Ippolit, „režíruje" či rekonstruuje proběhlé události. To je možné jenom díky tomu, že hra má kruhovou kompozici, kde výchozím i závěrečným obrazem je scéna u mrtvého těla Nastajsi Filipovny. Dostojevskij, F.M., Kaloč, Z. *Idiot*. strojopis: Státní divadlo v Brně, 1971. Dalším možným projevem dialogizace, který akcentuje stvořenost dramatického/divadelního díla je dialogizace „uvnitř" postavy, kdy herecká postava přímo komentuje dramatickou osobu, kterou právě předvádí. Na tomto zcizovacím efektu je vlastně založeno epické divadlo.

Mladý Otrapa a Justina slézají zatím dolů po schůdcích a usedají spolu na nejnižší schod. Jsou oba zcela zhrouceni.

JUSTINA Přísahám! Přísahám ti při svém otci i při své matce!

MLADÝ OTRAPA Nikdy ti neuvěřím!

Justina propuká v pláč.

PÁN (*Saint-Ouenovi*) Ta ničemnice! A vy! Vy, rytíři, jak jste mohl! Vy...

SAINT-OUEN Nemučte mě, příteli!

JUSTINA Přísahám ti, že se mě ani nedotkl!

MLADÝ OTRAPA Lhářko!

PÁN Jak jste mohl!

MLADÝ OTRAPA S takovým lumpem![334]

Jak dramatizační postupy nakládají s vypravěčem?

Kunderova hra s příběhem, který je prezentován na několik způsobů, je zajisté velmi zábavná a dodává jeho dramatizaci dynamický náboj. K tomu přispívá i *dialogizace* jednotlivých rovin hry. O něco běžnější způsob, jak přímo scénicky odvyprávět příběh života hlavní postavy, se objevuje v tzv. memory plays, jejíž postupy si osvojila i řada dramatizací. I zde je zachován postup *dialogizace*, i když oproti předcházejícímu příkladu je tento postup značně omezen. Jde o dramatizace, v nichž vystupuje jedna z dramatických postav mimo jiné v roli vypravěče a obrací se přímo na diváky, kterým adresuje svůj příběh a komentuje ho. V těchto dramatizacích se tedy většinou střídají pasáže vyprávění (postava se obrací přímo na diváky) a pasáže, kdy se tento příběh přímo odehrává. První rovina příběhu tedy probíhá na bázi tzv. vnějšího komunikačního systému postava-divák (v dramatu čtenář v pozici textem

[334] Ibid., s. 44.

projektovaného diváka) a druhá rovina hry, až na drobné výjimky, se odehrává jakoby za čtvrtou stěnou mezi postavami.

Tento typ dramatizace, kde je veden dialog mezi postavami a mezi postavou-vypravěčem a diváky, využívá například dramatizace *Domu u tonoucí hvězdy* Františka Derflera[335] nebo Goldflamova dramatizace novely Tecie Werbowské *Ospalý život*,[336] ale především řada dramatizací pro dětského diváka; např. dramatizace *Tajného deníku Adriena Molea* od Jany Pythartové,[337] která byla uveden na scéně Divadla Loutek Ostrava. Obě uvedené dramatizace původního epického ich-formového vypravěče transformují do jedné z dramatických postav, která si však funkci vypravěče ponechává. Takové dramatizace přinášejí dva základní dramatické prostory. První z nich je prostor vyprávění, který vypravěč sdílí s diváky, přímo se na ně obrací, anticipuje události svého příběhu apod. Druhou úrovní je dramatický prostor, minulost příběhu, kterou tento vypravěč přímo oživuje tím, že ji odehraje jako scénu s ostatními postavami.

Pravidla přechodů mezi oběma dramatickými prostory jsou různá. Obvykle je výchozím prostorem dramatický prostor vyprávění, který je také scénicky (a to již v textu) jasně ohraničen. Stylového odlišení dramatického prostoru vyprávění od dramatického prostoru předvádění (čili rámce od rámovaného příběhu) může být dosaženo několika způsoby. Prostor vyprávění může být scénicky oddělen přímo prostorově (například text dramatizace přímo určuje, tak jak to dělá například Kundera v *Jakubu a jeho pánovi*, že akce vloženého příběhu se mají odehrávat na vyvýšeném pódiu). Prostor vyprávění je možné od ostatních akcí vyprávěného/prezentovaného příběhu odlišit také světelně, změnou kostýmu, hudebním podkresem nebo prostřednictvím herecké akce.

Některé dramatizace řeší přechody z vnitřního komunikačního systému do systému vnějšího například pomocí tzv. štronza. V čem takový přechod spočívá? Na scéně (mám na mysli scénu, kterou projektuje text) se odehrává akce několika postav. V určitém okamžiku se však tato akce přeruší, nebo lépe řečeno zastaví a všechny postavy zůstanou nehybně stát na místě, jako by zkameněly přesně jako v pohádce O Šípkové Růžence. Pouze jedna postava, vypravěč, ze štronza vystoupí a obrací se přímo na diváky a komentuje ztuhlé spoluhráče, kteří na něj nemohou reagovat (někdy reagují, ale jsou to reakce, které nemají následky pro

[335] Zeyer, J. *Dům u tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972.; Zeyer, J., Derfler, F. Dům u tonoucí hvězdy. In Josef Bubeník, Milivoj Husák a František Derfler (eds.) *Texty I.* Brno: Centrum experimentálního divadla, 2003, s. 135-146.
[336] Werbowski, T. *Ospalý život*. Přeložila Dagmar Steinová. Praha: GplusG, 2000, s. 51-85.; Werbowski, T., Goldflam, A. *Prospaný život*. Praha: Divadlo Kolowrat, 2003.
[337] Towsendová, S. *Tajný deník Adriena Molea*. Přeložila Helena Císařová. Praha: Mladá fronta, 1988.; Towsendová, S., Pithartová, J. *Tajný deník Adriena Molea*. strojopis: Divadlo loutek Ostrava, 2009.

jejich jednání ve světě vloženého příběhu), protože nemají přístup do vnějšího komunikačního systému, který je doménou vypravěče a diváků.

Divadelních prostředků, které anticipuje již text dramatizace a které vytvářejí distinkci mezi dramatickým prostorem vyprávění a dramatickým prostorem vloženého příběhu, je samozřejmě řada a není možné je v úplnosti popsat. Drama často předpokládá přechody mezi vyprávěním a předváděním pomocí herecké stylizace či, u textů představení pro děti, pomocí loutek a loutkoherců.

Také v dosud ještě neprobírané dramatizaci *Idiota* Vladimíra Horáčka z konce padesátých let, která nevychází z žádného českého překladu tohoto románu, ale přímo z ruského originálu,[338] se objevuje postava vypravěče (Průvodce), která zásadním způsobem proměňuje již struktury osnovy příběhu, ale také jeho diskurzivní rovinu.

Jeho dramatizace, jak je z parafrázované osnovy příběhu vidět,[339] radikálně eliminuje řadu vedlejších postav, ale také řadu událostí. V úvodu se objevuje scéna, jakási mozaika sestavená ze střípků budoucích událostí, která diváka velmi rychle uvádí přímo do děje a atmosféry celého příběhu (v Genettově terminologii jde o jasnou prolepsi). A pak už se ocitáme rovnou ve vlaku směr Petrohrad. Na rozdíl od Tovstonogovova řešení scéna není provedena jako dialog Myškina s Rogožinem a Lebeděvem. Především Lebeděv v celé scéně úplně chybí, ale jeho roli v příběhu zastupuje Průvodce. Také vstup do samotné scény je radikálně odlišný a děje se prostřednictvím postavy Myškina a jeho vnitřního monologu, kde v myšlenkách probírá své postavení ve scéně příběhu. Teprve poté se na scéně objeví jeho partner Rogožin a přisedne k němu. Horáček propojení těchto akcí provádí prostřednictvím změny světla a zapojením tzv. němohry, přičemž vše je velmi technicky předepsáno již ve vedlejším textu dramatizace.

Klíčovou změnou, která Horáčkovu dramatizaci odlišuje od většiny ostatních přepisů tohoto románu, je, že ve své struktuře ponechává vypravěče, který operuje jak v samotném příběhu, tak komunikuje přímo s diváky, což se projevuje také na úrovni diskurzu, ale také v rovině parafrázované osnovy, která prokládá oba mody zobrazení (mimésis s diegésis). Úloha Průvodce, podobně jako u generativního vypravěče, je dvojí. Na jednu stranu bezprostředně svým vyprávěním konstruuje předváděný příběh a na druhou stranu se na tomto příběhu sám také podílí. Rozdíl mezi Průvodcem a generativními vypravěči Kunderovy dramatizace pak spočívá v tom, že vypravěči z *Jakuba a jeho pána* (re)konstruují vyprávění,

[338] Horáčkův text tak v sobě spojuje jak kvality interlinguárního překladu, tak kvality překladu mezidruhového, které jsou od sebe obvykle odděleny. Dostojevskij. F.M., Horáček, V. Idiot. Praha: Dilia, 1959.
[339] Osnovu Horáčkovy dramatizace najdete v příloze.

jehož byli, jako postavy, přímými aktéry. Naproti tomu Horáčkův průvodce stojí k předváděnému příběhu v poněkud odlišné pozici. Ne(re)konstruuje svůj vlastní příběh, ale příběh Dostojevského *Idiota*, který sám za sebe, nebo v pozici některé z vedlejších postav, komentuje a interpretuje. O tom svědčí také jeho úvodní monolog.

Průvodce (*jenž přišel nepozorován z kulis a opřel se, jak se za chvíli ukáže o pravý portál; začíná mluvit do tmy*)
Nikdo nemůže oživit příběh, který se stal. Nikdo nemůže být člověkem, který jej žil. Nikdo nemůže být podruhé ani sám sebou. Ne, nechci říci, že nejsou lidé, kteří nedovedou vnímat, pochopit a povědět. (...)[340]

Průvodce je vlastně jakýsi autocept (rezonér) samotného Horáčka v textu. Tato postava-vypravěč mu umožňuje přímo demonstrovat nejen vlastní postoj ke zpracovávané látce, ale také akcentovat samotnou divadelnost celé situace.[341] Průvodce, tím že není pevně svázán s jednou jednající postavou, volně přechází ze situace do situace. Chvíli supluje roli Lebeděva ve scéně ve vlaku, jindy se transformuje do postavy generála Jepančina, který není přímo ztělesněn některou z hereckých postav (jak to předepisuje text). V dialogu komentuje Myškinovo jednání, hodnotí jeho postoje a interpretuje text předlohy. Průvodce je tedy průnikem epických prvků do struktury dramatu a dramatizace a jasně ukazuje již několikrát uváděnou tendenci moderního dramatu k subjektivizaci, která je zde koncentrována do jedné herecké postavy. Průvodce ruší divadelní iluzi, pomáhá překlenovat časoprostorové přesuny mezi obrazy a zdvojuje akci o její komentář. Epický charakter dramatizace rovněž naplňuje i tím, jak strukturuje jednotlivé repliky.

Obvyklý postup dialogizace, kdy se promluvy z pásma vypravěče přesouvají mezi postavy a vytváří se z nich dialog, zde téměř chybí. Naopak. V dramatizaci najdeme řadu dlouhých monologů samotných postav, které se obracejí přímo k divákům (vlastně čtenářům) a vyprávějí jim o svých osudech a odkrývají před nimi své záměry. Právě tyto monology umožňují Horáčkovi nahlédnout nezprostředkovaně do mysli postav a „odhalit" ji. Prostor mysli, introspekce, pak Horáček může dialogizovat vstupy Průvodce, který s postavami diskutuje o jejich niterných pocitech, obavách a přáních a plní tak roli jejich odhaleného

[340] Ibid., s. 2.
[341] Horáčkova dramatizace velmi explicitně rozvrhuje podobu scénického prostoru, který je ohraničen portálem a prostor je dále rozdělen závěsem. Na druhou stranu je tato dramatizace, tím že obsahuje řadu epických prvků, přímo předurčena také k rozhlasovému zpracování. Toho se ujal režisér Jan Strejček, který hru podstatně upravil a v Československém rozhlase uvedl v roce 1959. *Idiot*. Československý rozhlas III. Dramatizace Vladimír Horáček, úprava a režie Jan Strejček, Premiéra 15. 1. 1959.

vnitřního hlasu. Prostor scény se tímto postupem proměňuje v prostor vnitřní a opouští jasně vymezené časoprostorové hranice a zastavuje běh příběhu v jeho vnější podobě. Z roviny fyzických událostí se přesouvá do oblasti událostí duševních.

Horáčkova dramatizace ukazuje, že dramatizační pohyb nemusí nutně směřovat k „realistické" scéničnosti, ale může původní epickou předlohu transformovat do podoby dramatu s výraznými epickými prvky. Nepřímá řeč vypravěče se nemusí změnit v přímou řeč dialogu, jak o tom například svědčí také dramatizace Pavla Kohouta *Psí matka*,[342] kde místo dialogu stojí dramatický monolog (je to monodrama), ale může si ponechat kvality zprostředkovanosti, epičnosti.[343] Pásmo vypravěče, ať už heterodiegetického či homodiegetického, může najít svůj funkční ekvivalent v partu některé z postav, která příběh jakože vypráví a zároveň „odehrává", nebo také v anonymním hlase, který uvádí jednotlivé scény (podobně jako voiceover ve filmu), jak se objevuje například ve Fedotovově ostravském přepisu *Idiota*.[344]

[342] Mathesis, P., Kohout, P. *Psí matka*. strojopis: Divadlo Na Prádle, 2008.
[343] Dramatický monolog je však možno považovat za dialog svého druhu. „Dramatický monolog, který je složkou rovnocennou dialogu, je tedy celou svou významovou výstavbou vlastně dialogem a liší se od dialogu jen tím, že není rozdělen v repliky." Veltruský, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 70.
[344] Dostojevskij, F.M., Fedotov, S. *Idiot*. strojopis: Divadlo Petra Bezruče, 2002.

IX. Dramatizace jako strukturní transformace do divadelní situace

Drama, vypravěč, dramatizace a teorie vyprávění

Probírané příklady uplatnění vypravěčů a vyprávěcích technik v dramatizacích otevírají klíčovou otázku, která se týká teorie literárních druhů; především pak rozdílů mezi epikou a dramatem. Je to otázka, která prochází jako červená niť literární teorií od antiky až k současným naratologickým koncepcím. Existuje vypravěč pouze v epice, nebo se uplatňuje i v jiných literárních či uměleckých druzích? Tak se ptá Käte Friedemannová ve své již dnes klasické práci *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, která poprvé vyšla před více než sto lety.[345] Její odpověď je velmi jasná. Vypravěč je podle ní hlavním konstitutivním prvkem epiky, který ji odlišuje od ostatních literárních druhů, především od dramatu.[346] V polemice s Friedrichem Spielhagenem, která je součástí zmíněné teoretické práce, usilovala o vyvrácení v té době velmi populární teze o nárůstu objektivity těch textů, kde vypravěč ustupuje „ze scény" do pozadí, nebo úplně mizí. „Skutečné v dramatickém smyslu je událost, která se právě teď odehrává, jíž jsme svědky a jejíhož budoucího vývoje se účastníme. Skutečné v epickém smyslu ale spíš vůbec není vyprávěná událost, nýbrž sám vypravěč."[347] A několik stránek předtím ještě říká, že „na rozdíl od dramatu jsou v eposu zpřístupněny minulé události prostřednictvím nějakého současného média."[348]

Friedemannová pak dále vymezuje epiku vůči dramatu na základě dvou kritérií: času a zprostředkovanosti. Drama podle ní zobrazuje čas přítomný, kdežto epika čas minulý. Proto podle ní epika potřebuje, na rozdíl od dramatu, zprostředkující systém, médium, které již

[345] Friedemann, K. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig: H. Haessel, 1910.

[346] V literární vědě se objevují v souvislosti s literárními druhy dvě triády, které velmi přesně charakterizuje tento citát ze studie Pavla Janouška: „Triáda lyrika-epika- drama rozlišuje mezi druhy především podle vztahu tvůrčího subjektu k představované skutečnosti. V klasickém třídění, plně rozvinutém v minulém století, je lyrika spojována se subjektivností, epika s objektivností a drama se chápe jako syntéza obou. K takto charakterizovaným druhům pak Hegel přiřazuje i realitu, již zobrazující: lyrice duševní stav, epice událost a dramatu akci." Janoušek, P. Drama jako metodologický problém. In *O poetice literárních druhů*. (ed.) Marie Kubínová. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995, s. 168.

[347] Překlad Tomáš Kubíček In Kubíček, T. *Vypravěč; Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007, s. 21. „'Wirklich' im *dramatischen* Sinne ist ein Vorgang, der eben jetzt geschieht, von dem wir Zeuge sind, und desen Entwicklung in die Zukunft wir mitmachen. 'Wirklich' im epischen Sinne aber ist zunächst überhaupt nicht der erzählte Vorgang, sondern das Erzähler selbst." Friedemann, K. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig: H. Haessel, 1910, s. 25.

[348] Překlad Tomáš Kubíček In Kubíček, T. *Vypravěč; Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007, s. 21. „(...) im Epos im Gegensatz zum Drama die vergangenen Ereignissen durch ein gegenwärtiges *Medium* vermittelt werden." Friedemann, K. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig: H. Haessel, 1910, s. 21-22.

proběhlé události zpřístupňuje skrze akt vyprávění, jenž je jedinou přítomností epiky. Friedemannová tak předpokládá, že epika se od dramatu liší ve dvou zmíněných ohledech: a) drama disponuje výhradně přítomným časem, kdežto v epickém vypravování jsou přítomny časy dva – čas zobrazovaných událostí (v moderní strukturalistické terminologii čas příběhu), který se vzhledem k času vyprávění (času diskurzu) nachází v minulosti.[349] Existence dvou časových rovin v epickém díle je pak podle Friedemannové důsledkem zprostředkujícího systému, média – tedy vypravěče. Pro dramatizace v našem úžeji vymezeném pojetí by to znamenalo transformování všech promluv vypravěče do pásma hlavního textu dramatu. Zrušením zprostředkujícího systému (vypravěče) by měl dramatizátor docílit dvou časových posunů a potřebného temporálního sjednocení. Čas zobrazovaných událostí by měl, podle takto stanovených pravidel, transponovat z minulosti do času přítomného a původně přítomný čas vyprávění (diskurzu), by měl jako nepotřebný, a pro drama jako druh nadbytečný, vlastně zaniknout.

Je evidentní, a probírané příklady to jasně dokazují, že hranici mezi dramatem a epikou není možné takto striktně stavět pouze na bázi dvou kategorií (času a zprostředkovanosti), protože jí nevyhovuje jednak řada uváděných dramatizací a moderních dramat, ale také vlastně řada dramat starověkých, středověkých i například renesančních. Co jiného je antický chór než funkční ekvivalent vypravěče? A co postava opovědníka ve středověkém dramatu? Všechny tyto jevy jasně ukazují, že dramatická struktura je již od samého počátku zasažena projevy diegetického modu, který jasně nastoluje komunikační situaci založenou na zprostředkovanosti a na oddělení času příběhu a času vyprávění (samotné narace). Zdá se tedy, že rozdíl mezi druhy pro odpovídající popis dramatizačního procesu je třeba hledat někde jinde.

Jisté východisko z této situace poskytuje, možná překvapivě, Platónův model dělení básnictví. Jenom ve zkratce připomenu základní předpoklady, na nichž stojí. Platón v *Ústavě* rozlišuje tři způsoby podání (druhy slovesného projevu) bájí.[350] Za prvé je to vypravování (*diegésis*), kde autor mluví pouze sám za sebe a nesnaží se napodobit vyjadřování někoho jiného. Tento způsob podání je typický pro *dithyramby*. Opakem vyprávění je napodobování, v němž básník nemluví přímo za sebe, ale napodobuje řeči postav (*mimésis*). Sem Platón řadí umění dramatické. Třetí, smíšená forma, je typická pro epiku, v níž se střídá vyprávění

[349] Předcházející rozbory dramatizací *Idiota* však jasně ukázaly, že i drama disponuje oběma rovinami (diskurzu i příběhu). Rozdíl je pouze v tom, že dramatický druh inklinuje k tomu, aby obě roviny co nejvíc přivázal, k sobě navzájem, kdežto v epice tato tendence není tak patrná.
[350] Platón *Ústava*. Přeložil František Novotný, Praha: OIKOYMENH, 2005.

básníka s napodobováním řeči postav v dialozích.[351] Jako příklad tohoto způsobu podání Platón uvádí homérské eposy.[352] Převedeno do současné terminologie, Platónova hranice mezi slohovými postupy, v nichž se realizuje mimetický a diegetický princip, se shoduje s hranicí, která odděluje pásmo vypravěče od pásma postav. Všechny promluvy z pásma postav fungují v napodobovacím modu, kdežto promluvy v pásmu vypravěče nic přímo nenapodobují, ale pouze vyprávějí.[353]

Platónova představa o básnickém umění je postavena na dvou typech kategorií. Za prvé, rozlišuje dva mody skládání bájí. První je modus čistého vyprávění (diegésis), které se obejde bez napodobení, kdežto druhý operuje na bázi napodobení (mimésis). Za druhé se tyto dva principy uplatňují v konkrétních dílech a jsou rozpoznatelné ve stylové rovině díla. Diegésis se v čisté formě realizuje pomocí nepřímé řeči v určitých literárních žánrech a druzích, například v již zmiňovaných dithyrambech. Mimésis zase převládá v obou dramatických žánrech, komedii a tragédii. Třetí slohový druh pak zastupuje například epos, v němž se kombinují oba dva zmíněné principy: na úrovni pásma vypravěče, kde se nejčastěji vyskytuje nepřímá řeč, dominuje modus diegésis, v pásmu postav zase modus mimésis.

Platónovo dělení vlastně samo o sobě problém vypravěče v dramatu neřeší, protože drama omezuje výhradně na modus mimetický (a tím ho dokonce z dramatu vylučuje). A to i v případě, že v tragédii mluví (vypráví a komentuje dění) chór. Diegetický modus je pro něj spojen především s postavou autora (básníka). Všechny ostatní promluvy jsou pak klasifikovány jako mimetické. Tudy, zdá se, cesta k pochopení průniku vyprávěcích postupů do dramatu nepovede. Na druhou stranu Platón přichází s podstatnou kategorií smíšeného typu, který u něj reprezentuje epos a v němž se kombinují oba dva hlavní mody (diegésis i mimésis). A právě tento smíšený modus, který kombinuje postupy vyprávění (diegésis) a přímé prezentace (mimésis), popisuje Bořivoj Srba ve své práci o režijním díle E.F. Buriana.[354]

Srba si všímá, podobně jako Janoušek či Königsmark, postupu subjektivizace dramatické struktury (i struktury inscenace), který generuje nový smíšený literární druh, jenž

[351] „Docela správně jsi poznamenal a myslím, že jsem ti již objasnil, co jsem dříve nedovedl, že totiž jeden způsob básnění a skládání bájí záleží veskrze v napodobení, a to jest, jak sám pravíš, tragédie a komedie, druhý v podání samého básníka – ten bys nalezl nejvíce v dithyrambech – , třetí pak, záležící v obojím, jest jednak v básnictví epickém, ale i leckde jinde, rozumíš-li mi“ Ibid., s. 124.

[352] Není bez zajímavosti, že Platón Homéra považuje za prvního z tragických básníků. Jak uvádí ve vysvětlivkách k textu *Ústavy* František Novotný, je to dáno skutečností, že mnoho dramatiků nacházelo látku pro svá díla právě v jeho eposech. Ibid., s. 420.

[353] Zevrubná charakteristika distinktivních znaků pásma postav a vypravěče viz Doležel, L. *O stylu moderní české prózy*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1960.

[354] Srba, B. *Poetické divadlo E.F. Buriana*. Praha. Státní pedagogické nakladatelství, 1971.

stojí na hranici mezi epikou a dramatem. Pro tento druh, který pojmenovává jako epické drama nebo dramatickou epiku, je typické, že kombinuje oba uvedené způsoby zobrazení. „Mají k sobě tedy jistý druh epiky, řekněme 'dramatická epika' a jistý druh dramatu, tzv. epické drama, značně blízko. Tak blízko, že oba společně tvoří jakýsi smíšený epicko-dramatický druh, modelující shodně oběma základními principy syžetového zobrazování.“[355] Srba tedy „překonfigurovává“ původní platónský koncept vytváří nový typ kombinace diegetického a mimetického modu v jistých slohových útvarech (epicko-dramatický či dramaticko-epický). Dramatizace, v nichž se vyskytuje vypravěč, by pak zřejmě splňovala kvality právě takového druhu.

Jenomže pokud bychom přistoupili na Srbův předpoklad smíšeného druhu, nepohřbili bychom celý koncept dramatizace, který je založen mimo jiné také na mezidruhové přeměně? Jak by se o dramatizacích dalo uvažovat? Byl by přechod jednoho díla například epicko-dramatického v dílo dramaticko-epické stále přechodem mezi druhovými formami, nebo by se pohyboval v rámci jedné druhové kategorie druhu smíšeného? Zdá se, že Srbův smíšený druh přinesl do našeho zkoumání víc zmatku, než se původně zdálo. Mimo jiné také proto, že tento smíšený druh, který se pohybuje mezi epikou a dramatem, se až příliš nápadně podobá smíšenému druhu Platónovu, jímž je samotná epika. Naskýtá se tedy zásadní otázka: na základě jakých kritérií od sebe můžeme odlišit epiku, která kombinuje diegetický a mimetický modus, od epického dramatu a dramatické epiky, které kombinují totéž?[356] A byl by pak proces dramatizace vůbec nějak strukturně postižitelný, když by jeden smíšený literárně druhový typ byl nahrazen smíšeným typem jiným, který se tomu prvnímu velmi podobá, a to tak, že je od sebe není možné vůbec rozlišit?

Odpověď na tento zapeklitý problém podává Srba hned v následující větě, která velmi oslabuje jeho předcházející tvrzení. „Tím nemá být řečeno, že jsou druhově totožné [epika s dramatem]: v díle obvykle jeden druhový princip převládá, nikoli kvantitativně, ale základním postavením, a ten pak určuje jeho druhový charakter.“[357] Drama od epiky tedy není možné odlišovat podle toho, zda se v nich uplatňuje diegetický či mimetický modus, nebo zda

[355] Ibid, s. 14.
[356] Rozlišením mimésis a diegésis jsem se zabýval v článku *Nové hranice vyprávění aneb Může drama vyprávět příběhy?*, který jsem založil na polemice s Genettovým velmi úzce vymezeným konceptem vyprávění. Především jsem zde zpochybnil umělé dělení mimésis a diegésis, které Genette, oproti původním antickým koncepcím, úplně převrátil. Kromě toho jsem se v článku pokusil tlumočit některé stávající koncepce vyprávění v dramatu a možnosti zkoumání narativu v rámci tohoto literárního druhu. Merenus, A. Nové hranice vyprávění aneb Může drama vyprávět příběhy?. In Stanislava Fedrová a Alice Jedličková (eds.) *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis, 2011, s. 141-165. O poměru mezi mimésis a diegésis pojednává v článku *Napodobení a vyprávění* také Ondřej Sládek. Sládek, O. Napodobení a vyprávění: mimésis a diegésis. *Pandora*, č. 15, 2007, s. 104-116.
[357] Ibid., s. 14.

v nich převládá showing nad telling, ale podle jejich základního nastavení daného strukturní dominantou díla. Je obvyklé, že v dramatu se objevují vyprávěcí prvky a v epice zase prvky dramatické (například dialog).[358] To však ještě nezaručuje jejich druhovou diferenci, ani tuto diferenci neruší, protože ta stojí na jiné úrovni.

Drama jako specifický typ struktury

Jaká úroveň to však je? A podle jakého kritéria můžeme rozhodnout o tom, zda daný text náleží k epice, nebo k dramatu, když například vypravěč se může vyskytovat v obou z nich? Na tuto otázku se pokusím odpovědět dvěma způsoby. První drama odlišuje od epiky především v rovině strukturní organizace díla: dramatizace epických předloh se podle něj dají charakterizovat jako proces substituce strukturní dominanty. Druhý model zase odlišuje epiku od dramatu prostřednictvím specifického modelu divadelní situace. Pojďme se tedy na obě koncepce podívat podrobněji.

Podle Jiřího Veltruského se struktura dramatu například od struktury epické či lyrické liší především způsobem, jakým organizuje jazykový materiál. Hlavním organizačním principem dramatu je pak dialog, který v něm hraje roli strukturní dominanty, jež je hlavní nositelkou estetické funkce textu. „To nás opravňuje definovat drama jako básnický druh dialogický, na rozdíl od lyriky a epiky, druhů monologických. Rozdíl mezi dramatem a monologickými druhy nezáleží v tom, že by dialog byl výhradním útvarem dramatu, nýbrž to, že je útvarem dominantním.“[359] Rozlišení básnických druhů tak pro Veltruského primárně nesouvisí s typem prvků, které jsou v jejich struktuře zastoupeny, ale spočívá v zásadě ve způsobu, jakým jsou tyto prvky organizovány.

Dramatizace jako výměna strukturní dominanty textu

Co z takových tvrzení plyne pro dramatizace a to jak ve smyslu žánru, tak také díla? Pokud přistoupíme na předpoklad, že dramatizace jsou žánrem dramatu (alespoň jejich část), pak i pro dramatizace musí platit, že při jejich vzniku, tedy v procesu dramatizování, dochází

[358] Podrobně o kombinaci modu digésis a mimésis pojednávají ve svém článku Ansgar Nünning a Roy Sommer. Nünning, A, Sommer, R. Diegetic and Mimetic Narrativity; Some further Steps towards a Trasgeneric Narratology of Drama. In John Pier a José Ángel García Landa (eds.) *Theorizing Narrativity*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008, s. 331-354. Valentin Chalizev zase uvažuje o dominanci slovního jednání v dramatu oproti epice, kde dominuje vyprávění. Chalizev, V. *Drama jako umělecký jev*. Přeložil Radegast Parolek, Praha: Panorama, 1983, s. 11.
[359] Veltruský, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s.74.

k zesílení dialogičnosti a k proměně hierarchie struktury oproti originálu, což jsem ukázal v předcházející kapitole. Proces dramatizace pak můžeme v jistém smyslu chápat také jako proces, v němž dochází k výměně strukturní dominanty díla. Proces dramatizování ani dramatizace jakožto dílo se nedají chápat jako pouhý přepis textu, například prozaického, do rolí (replik dramatických osob). Jestliže má být text dramatizace součástí literárního druhu dramatu, pak je nutné, aby u něj došlo k hlubší strukturní proměně, protože drama, jak to zdůraznil Veltruský, je především uměním dialogu.[360]

Veltruský dále drama považuje za jakousi syntézu lyriky a epiky a z této představy vyvozuje, že poměr mezi jednotlivými druhy není stejnoměrný.[361] Vazba mezi lyrikou a epikou je podle Veltruského na jiné úrovni než vazba mezi nimi na jedné straně a dramatem na straně druhé. Epika, často považovaná za „básnictví děje, a lyrika, chápaná jako básnictví jazykové“, se podle něj v dramatu syntetizují v nový ucelený tvar.

„(...) drama nelze nazvat básnictvím děje, protože děj zde napomáhá k rozvinutí jazykových prostředků, a nelze je nazvat básnictvím jazykovým, protože jazyková stavba zde napomáhá rozvinutí děje a maximálnímu uplatnění jeho možností. Naproti tomu epika je právem definována jako básnictví děje, neboť jazyková výstavba se zde do značné míry řídí ohledem na děj, a zase v lyrice je ve prospěch volné hry jazykových významů potlačována dějovost.“[362]

Veltruského globální pohled na vztah mezi druhy by se dal na problém dramatizací epických a lyrických děl (tedy těch, které mají formální podobu dramat) vztáhnout následujícím způsobem. Pokud si dramatizátor zvolí za výchozí text lyrické dílo, musí do něj zakomponovat principy dějové výstavby a musí nabídnout něco víc než pouhou volnou hru významových asociací. Naproti tomu ten, kdo by se pokoušel do podoby dramatu přepracovat epické dílo, musí k jeho dějové složce přikomponovat také rys typický pro lyriku: svébytné jazykové vyjádření. Tím se však jeho role ještě nevyčerpává úplně, protože tyto dvě svébytné složky díla musí v díle novém, dramatizovaném, vejít do nového druhu syntézy, jež svými kvalitami překročí jejich původní rámec. Nový kontext a struktura, v níž se dějová a jazyková složka ocitly, jim totiž přináší nový druh kvality, kterou v původním díle neměly. Jak taková syntéza epické a lyrické složky v dramatu vypadá, Veltruský popisuje následujícími slovy:

[360] Zde úplně opomíjím dramatizace jako divadelní inscenace, což je způsobeno především zaměřením Veltruského práce, v níž analyzuje strukturu dramatu, nikoli strukturu divadelních děl. Podobně postupují také další teoretikové literárních druhů. Proto v této části dramatizace jako divadelní inscenace poněkud upozadím.
[361] Tady Veltruský navazuje na Hegelovu koncepci literárních druhů.
[362] Veltruský, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 93.

„Tak jsme v dramatu, jak již řečeno, nalezli složky, které ovládají lyriku a epiku (jazyk a dějovost), v podobě ještě 'bohatší' než v těchto druzích; zdá se, že tuto okolnost si lze vysvětlit jedině nerozlučným protikladným sepětím obou složek dramatu, tedy syntézou, která z obou elementů činí víc, než by byly samy o sobě. Vedle toho jsme u subjektu v dramatu zjistili jednotnost, která vyznačuje subjekt epiky (vypravovatele), i mnohost, která je vlastní subjektu lyrickému: v podobě dramatické osoby pak se subjekt uplatňuje ještě výrazněji než v lyrice a v podobě ústředního subjektu dramatu ustupuje ještě víc do pozadí než v epice.“[363]

Porovnání básnických struktur je tedy následující. Lyrika i epika jsou básnictvím monologickým. Lyrika pak disponuje pouze jednou základní rovinou – básnickým subjektem, který je hlavní a jedinou perspektivou textu. Tato perspektiva se projevuje mimo jiné i v podobě jazykového výrazu, jímž báseň promlouvá ke čtenáři. Lyrický subjekt je individualizovaný a vržený do situace, v níž a o níž promlouvá. V lyrice dochází ke ztotožnění subjektu a objektu výpovědi. Naproti tomu epika je zaměřena na objektivní popis událostí, pro nějž je nutný odstup, a proto také zachování distance mezi subjektem a objektem výpovědi. Vypravěč, který tuto výpověď spojuje, zajišťuje odstup od zobrazovaných událostí a tím tak omezuje princip subjektivity.

V dramatu se pak oba principy mohou uplatnit současně, protože právě zde existují dvě roviny, na nichž se mohou současně vyjevit. Rovina subjektivní, podpořená patřičnou volbou jazykového výrazu, je spojena s postavami. Každá postava v dramatu tak vlastně disponuje kvalitami lyrického subjektu. Naopak kvality objektivního vypravěče v dramatu přebírá tzv. ústřední subjekt, který v jistém smyslu odpovídá Janouškovu termínu interní subjekt dramatu a do určité míry také (v terminologii W.C. Bootha) implikovanému autorovi. Ústřední subjekt je textová strategie, jež spojuje jednotlivé perspektivy dramatických postav, pomáhá organizovat jejich pohyb v příběhu a tím také utváří děj. Čtenář dramatu má tedy při čtení podle Veltruského k dispozici dvě základní perspektivy: perspektivu postav a perspektivu ústředního subjektu.

„V dramatu je subjekt v podobě ústředního subjektu od objektu odlišen a podává jej ještě 'objektivněji' než subjekt epický, neboť jej netraktuje, nýbrž přímo předvádí; zároveň však v podobě dramatické osoby s objektem splývá, jsa jeho součástí a dávaje svým řečem smysl na základě svých vztahů k ostatním; smysl každého kontextu je tedy bezprostředním hodnocením.“[364]

[363] Ibid., s. 93-94.
[364] Ibid., s. 94.

K Veltruského popisu dramatické struktury a jejích možností ve vztahu ke strukturám zbývajících druhů je třeba poznamenat několik bodů, jež mají také zásadní důsledky pro dramatizace. Veltruský touto koncepcí řeší slabé místo Hegelovy koncepce literárních druhů, která nedokázala adekvátně popsat syntézu lyriky a epiky, protože opomíjela interní či ústřední subjekt dramatu.[365] Tuto disproporci Veltruský zavedením ústředního subjektu obchází. Přesto však zůstává v jeho modelu několik poměrně problematických míst. Především je potřeba se zamyslet nad otázkou, zda také v lyrickém či epickém díle neexistuje něco, co by se dalo označit jako ústřední subjekt. Řada naratologů, jako například Saymour Chatman, když mluví o epickém (nebo spíše o narativním díle), pracuje s kategorií implikovaného autora.[366] Tato textová strategie umožňuje autorovi modelovat fikční svět, distribuovat informace o něm, ale také, a to především, umožňuje mu zaujmout distanci vůči vypravěči, protože ten přece nemusí být (obzvláště v případě, kdy je jednou z postav vyprávěného příběhu, a zvláště pak za situace, kdy je to vypravěč tzv. nespolehlivý) dostatečnou garancí soudržnosti celého světa a úhelným bodem významového sjednocení. Příklady textů, kde se vypravěči střídají, a to jak na horizontální úrovni (kupříkladu každou část příběhu vypráví jiná postava příběhu, viz *Povětroň*,[367] *Žert*[368] a mnohé další příklady polyperspektivního vyprávění), tak na úrovni vertikální, viz *Dekameron*[369] (vyprávění pracující s vkládáním jednotlivých příběhů do sebe, kde na každé úrovni stojí nový typ vypravěče, který byl původně postavou úrovně předcházející),[370] jasně ukazují, že vypravěče není možné postavit na stejnou úroveň s ústředním subjektem (implikovaným autorem).

---

[365] Pavel Janoušek tento nedostatek Hegelova modelu velmi přesně shrnuje ve studii *Drama jako metodologický problém*. „Slabé místo tohoto dělení je v tom, že vzájemný poměr mezi třemi veličinami je vykládán prostřednictvím modelu de facto bipolárního. Distinktivní opozice subjekt-objekt je vztažena pouze na lyriku a epiku a drama je interpretováno jako něco mimo tuto relaci, přesněji řečeno něco 'mezi a nad'. K tomuto názoru se došlo zobecněním naivního dojmu, že to jsou pouze postavy, kdo v dramatu jedná a slovy sděluje své duševní stavy: za subjekt výpovědi je tedy považován nikoli dramatik, ale právě postavy. Dochází tak ke ztotožnění představovaného s realitou samou. Bezděčně je tak opomenut fakt, že drama je rovněž jazykovým komunikátem a má (stejně jako každý jiný jazykový komunikát, a tudíž stejně jako ostatní dva literární druhy) nejen svého externího autora, ale i interní autorský subjekt.“ Janoušek, P. Drama jako metodologický problém. In Marie Kubínová (ed.) *O poetice literárních druhů*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995, s. 168.

[366] Chatman, S. *Příběh a diskurs*. Přeložil Milan Orálek, Brno: Host, 2008.

[367] Čapek, K. *Povětroň*. Praha: Fr. Borový, 1936.

[368] Kundera, M. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007.

[369] Boccaccio, G. *Dekameron*. Přeložil Radovan Krátký, Praha: Baronet, 1997.

[370] Pravděpodobně nejznámější typologií vypravěčů je klasifikace G. Genetta, který rozlišuje vypravěče podle několika klíčových hledisek. Prvním z nich je hledisko účasti; tedy zda se vypravěč přímo účastní dění v příběhu (homodiegetický), nebo zůstává mimo něj (heterodiegetický). Pokud má vyprávění více rovin (stupňů) je podle Genetta možné ještě rozlišovat mezi extradiegetickým vypravěčem, což je vypravěč první narativní linie a vypravěčem intradiegetickým, což je vypravěč vloženého příběhu. Obě kategorie se samozřejmě mohou kombinovat, takže například vypravěč Dostojevského románu *Idiot* je vypravěčem extra-heterodiegetickým a Myškin, ve chvíli, kdy vypráví své zážitky z léčebného pobytu ve Švýcarsku, je vypravěčem intra-homodiegetický. Dále pak ještě odlišuje vypravěče, který vypráví svůj osobní příběh (autodiegetický). Genette,

Podle mého soudu je tedy třeba, pokud porovnávám epiku s dramatem, vzít v úvahu následující skutečnosti. Vypravěč není totožný s autorem a není totožný ani s ústředním subjektem epiky. Jde o dvě oddělené strategie, které mají různá pole působnosti. Za druhé, je nutné rovněž rozlišovat mezi vypravěčem a interním či ústředním subjektem v dramatu. Vypravěč totiž vykonává např. v románu poněkud odlišnou funkci než interní subjekt v dramatu, protože mnohdy bývá přímou součástí zobrazovaného světa.

Veltruského dělení literárních druhů dále poněkud upozaďuje skutečnost, že také v epice existují postavy, které mají svou perspektivu, tedy i svou individualitu, která se uplatňuje ve volbě jazykového výrazu. Vždy záleží na tom, nakolik je jim poskytnut prostor, což se dá mechanicky vyjádřit poměrem přímých a nepřímých řečí stejně tak, jako se míra literárnosti dramatu může poměřovat mírou zastoupení hlavního a vedlejšího textu. Dále pak jeho model vůbec nezohledňuje stav, kdy také v dramatu vystupuje nějaký vypravěč. A to ať už jako postava, nebo třeba jako hlas (například Havlovo *Odcházení*).[371] Abych byl korektní, je třeba říct, že Veltruský tuto možnost nevylučuje. Nepovažuje ji nicméně za vstup nové entity a vznik nové komunikační úrovně v díle, nýbrž za jeden z možných projevů ústředního subjektu dramatu. Já jsem však přesvědčen, že vstup vypravěče je sice tzv. v režii jemu nadřazené textové instance, implicitního autora, ale rozhodně se nejedná pouze o jakýsi projev jiného výše postaveného prvku, nýbrž o svébytnou textovou figuru, která může nabývat tu větší, tu menší míry nezávislosti na autorském subjektu. V podstatě lze říci, že Veltruského ústřední subjekt je koncipován mnohem velkoryseji a především šířeji než triáda implikovaný autor, vypravěč a postavy. Ústřední subjekt do sebe absorbuje rovinu vypravěče i implikovaného autora a nakládá s nimi podle aktuální potřeby.

Jestliže vyjdu z předcházejících úvah, pak dramatizace, pokud se jedná o transformaci lyrického či epického díla v dílo dramatické, musí projít sérií několika proměn. Dominantou nového díla by se měl stát dialog, jenž by měl být primárním nositelem estetické funkce. Dramatický dialog je nutně spojen s novou komunikační situací, v níž se objevují dva typy „vysílatelů“ sdělení. Jde o sdělení, které má obrazně řečeno jádro a obal. V jádru se pohybují postavy, jež své promluvy adresují (především) jiným postavám. Jsou to individualizovaní mluvčí vyjadřující svou vlastní jedinečnost a pozici ve světě jak verbálním, tak také neverbálním způsobem. Dochází mezi nimi k interakci, která je primární nositelkou pohybu děje. Celá tato rovina jednotlivých sdělení je pak navíc zarámována úrovní, která jednotlivým

---

G. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007, s. 219-274. Sám vycházím z anglického překladu: Genette, G. *Narrative discours*. Přeložila Jane E. Lewin, Ithaca/New York: Cornell University Press, 1980, s. 212-262.

[371] Havel, V. *Odcházení: hra o pěti dějstvích*. Praha: Respekt Publishing, 2007.

výrokům a kontextům dramatických postav dodává celkový smysl a čtenář právě díky ní může text významově sjednotit. Proces dramatizace tedy původní kontexty z díla výchozího musí přesadit do kontextu nového, pro nějž je charakteristická dvojí perspektiva. Například promluvy vypravěče z prózy musí vložit do úst některé z postav a propojit je s promluvami jiné postavy. Všechny komentáře vypravěče, jeho hodnocení i popis se musí vtěsnat do prostoru dialogu a situace přímo vytvářené dialogem. Dramatický dialog pak pracuje s dvojím adresátem. Prvním jsou dramatické postavy, jimž jsou promluvy určeny, a druhým je sám čtenář, který tyto promluvy vyhodnocuje ze své perspektivy. Dramatizace za těchto podmínek obnáší jak strukturní změnu textu, na jejímž konci musí být dominantou díla dialog, ale také zdvojení promluvy jednak v případě autora, jednak také v případě příjemce. Každá replika je vysílána nejen postavou, ale i ústředním subjektem a je určena jiné postavě, ale zároveň i implikovanému čtenáři.

Veltruského koncepce tedy dokáže poměrně zřetelně oddělit jednotlivé literární druhy na základě jejich strukturních dominant a různých úrovní děl, ale na druhou stranu není příliš schopna vysvětlit základní problém této kapitoly, jímž je problematika vypravěče v dramatu a epice. Přesněji řečeno, nevysvětluje, v čem spočívá zásadní odlišnost mezi pozicí, kterou má vypravěč v dramatickém díle a jeho pozicí v díle epickém, což je problém, který má zásadní význam pro celou teorii dramatizací epických předloh. K odpovědi na tuto otázku je možné se dobrat prostřednictvím modelu tzv. divadelní situace, s nímž ve své době přišel brněnský sémiotik divadla Ivo Osolsobě.

Situační model dramatu

Jak jsem již řekl, vypravěč může figurovat v dramatizaci stejně dobře jako v dramatu a neplatí rovnice dramatizace = eliminace vypravěče. To ovšem neznamená, že vypravěč v dramatu a dramatizaci funguje na stejné bázi jako vypravěč v epice. Hlavní rozdíl spočívá především v tom, kde a jak je tento vypravěč přítomen. Vypravěč v dramatu má totiž jiné postavení než v epice. Toto postavení je zapříčiněno fenoménem, kterému Ivo Osolsobě říká situace. Drama a divadlo podle něj totiž operují na principu divadelní komunikace, jejímž základním parametrem – či lépe řečeno stavebním kamenem je situace. Jak taková situace vypadá a z jakých složek se skládá, Osolsobě ukazuje v knize *Mnoho povyku pro sémiotiku*.[372] Každá komunikační situace se podle něj skládá z několika elementů: původce, příjemce,

[372] Osolsobě, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku.* Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992.

kódu, znaku (zprávy) a objektu. Příjemce je entita vysílající znak, který je zakódován v určitém kódu a odkazuje (referuje) k objektu (významu), který rekonstruuje či dešifruje se znalostí kódu ze znaku (zprávy) příjemce. To jsou základní elementy každé komunikace. [373]

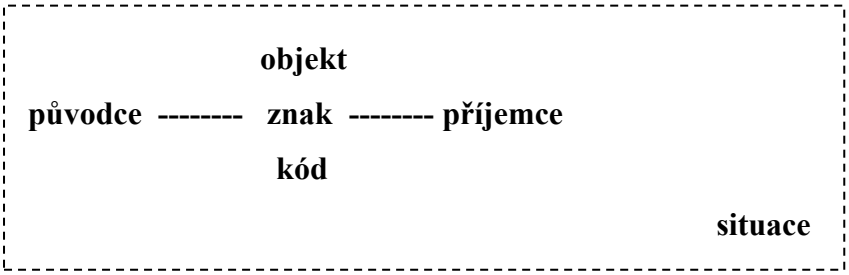

Schéma M: komunikační model podle Iva Osolsobě

Ve třetí kapitole zmíněné knihy pak Osolsobě nabízí tzv. hierarchický model divadelní komunikace specifický právě pro divadlo (a v zárodku obsažený již v textu dramatu). Na rozdíl od jiných komunikačních modelů divadla a dramatu je tento model konstruován z hlediska recipienta (v jeho případě z hlediska diváka) a je složený ze tří různých situací, které jsou do sebe vzájemně vloženy. První situace je základní a vztahuje se ke komunikaci mezi hledištěm a divadlem jako takovým, které Osolsobě nazývá kolektivním tvůrcem. Ten s divákem komunikuje pomocí audiovizuálního divadelního kódu a předkládá mu zprávu (znak), který reprezentuje estetický objekt (fikční svět). Do této situace je však vložena situace číslo dvě, kterou obsahuje samotná zpráva. Zpráva (znak) je situací (či podle Iva Osolsobě pseudo-situací) svého druhu, kde původci i příjemci zpráv jsou samotní herci. První situace však ještě navíc obsahuje situaci číslo tři, která má tentokrát podobu objektu. Je to ta situace, k níž referuje situace číslo dvě (hra herců na scéně).[374]

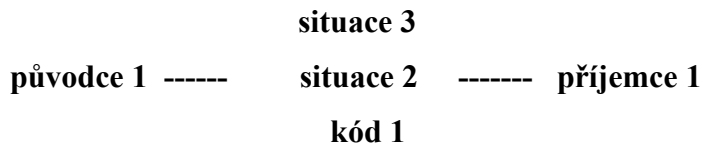

Schéma N: Osolsoběho model divadelní komunikace

[373] Ibid., s. 18.
[374] Ibid., s. 79.

Tento hierarchický model je velmi užitečný, protože se jím dají popsat všechny podstatné rozdíly mezi dramatem a divadlem (přesněji mezi komunikací v dramatickém textu a v divadelní inscenaci), všechny dramatizační posuny (dramatizační postupy), ale také pozice vypravěče v dramatizacích (v dramatech) a samotné jádro dramatizačního procesu, který v něm dostává podobu procesu tvorby situací (nebo alespoň zárodků situací). Následující stránky se budou věnovat popisu jednotlivých aspektů tohoto modelu. Je však třeba mít při tom neustále na paměti, že se jedná o popis, který vychází z hlediska recipienta.

Rozdíl mezi komunikačním schématem divadla a dramatu

Drama se od divadla liší především v tom, co bych označil jako přímý kontakt. Kolektivní inscenátor či instituce divadla je s divákem v přímém a nezprostředkovaném kontaktu a nabízí mu komunikaci „tady a teď". Drama, a v tom je podobné epice a všem literárním textům fixovaným psaným zápisem, takovou komunikaci neumožňuje. Čtenář je pouze v přímém kontaktu se zprávou, která je mu předkládána, ale už není konfrontován s institucí spisovatele, respektive dramatika. Drama si čtenář může číst kdy a jak chce a přitom nemusí opustit pohodlí „domácího krbu". Literární komunikace se tedy liší od té divadelní v tom smyslu, že zde není přímý kontakt reálného adresáta (příjemce) s reálným či institucionalizovaným autorem (původcem). Jejich setkání se odehrává prostřednictvím textu.

Drama (dramatizace literární) však, na rozdíl od epiky, takovou nezprostředkovanou komunikaci explicitně či implicitně modeluje. Proto se do dramatizací, oproti epickým předlohám, často dostávají prvky (obvykle ve vedlejším textu), které modelují či projektují komunikaci nezprostředkovanou – přímou. Přímou komunikaci často také vytváří nový rámec, který původní příběh epické předlohy situuje do nějakého konkrétního časoprostoru, jenž má prvky divadelní komunikace. Tento postup často využíval ve svých dramatizacích Zdeněk Pospíšil, a to jak v těch, které vznikaly za spolupráce s dramatikem Milanem Uhdem, tak také v těch, které psal sám. Ve vzpomínané dramatizaci *Na Pohádku máje* je takovým rámcem pseudo-vědecká disputace (velmi připomínající úvodní přednášky z her Járy Cimrmana) o původu postavy Helenky, kterou mezi sebou vede několik „odborníků" na dané téma.[375] Dramatizace tím na rozdíl od předlohy postupuje k modelu divadelní komunikace a

[375] V původní verzi textu dramatizace byly postavy tohoto rámcujícího sympózia pro zvýšení komického účinku pojmenovány vlastními občanskými jmény. Dalším příkladem, kdy se do dramatizace dostává nová, rámcující rovina, která v předloze není, je dramatizace *Tří mušketýrů* Hany Burešové a Štěpána Otčenáška, kde je původní Dumasův příběh orámován scénami z jednoho pavlačového domu z konce šedesátých let. Tato, do značné míry autobiografická, rovina hry (Burešová se v ní vrací do doby svého dětství, kdy poprvé četla tento román), která

pokouší se vytvořit zárodek divadelní situace, který by umožnil převést text na jeviště.

Dramatizace tak v sobě spojuje oba komunikační modely: literární, který je založen na nepřímé komunikaci a projekci komunikace nezprostředkované, odehrávající se mezi herci na scéně a diváky v jevišti. Dále také dramatizace rozvrhuje zprávu (samotnou podobu textu) tak, že počítá s modelem předvádění, tedy s projekcí situace 2, která má reprezentovat situaci číslo tři; tedy situací ve fikčním světě dramatu.[376]

Dramatizace jako tvorba situačních jader aneb Opět problém s vypravěčem

„Je to zřejmé zejména z toho, jak snadno se literární epika (...) stěhuje na scénu: v praxi divadla – nejen takříkajíc moderního – bychom pro to našli nespočetně dokladů. Ten pohyb je tím snazší, čím více fragmentárních hierarchických prvků, tedy čím více divadla je obsaženo už v té nejliterárnější podobě – v literární předloze – a samozřejmě čím je toto stopové divadlo dramatičtější. Proces dramatizování (rozuměj psaní dramatizací románových či povídkových předloh) spočívá v *nacházení* a koncentrování či *vytváření* těchto stopově hierarchických prvků a v *eliminování* (v epickém divadle ovšem neúplném) prvků epických. Ať je román o čemkoli, drama je vždycky jedině o *situacích* (a samozřejmě v *situacích* – byť fragmentárních – ony situace zobrazujících): jeho *materiálem i tématem jsou jedině situace*, a teprve pak, sekundárně, skrze situace může 'vyprávět' o něčem dalším.“[377]

Dramatizace jsou pohybem či transformací literárního textu v text implikující divadelní situace. Zdá se to navýsost jednoduché a jasné. Bohužel však sám Osolsobě poněkud přeceňuje tuto jednoduchost tvorby situací či stopových prvků situací, o čemž svědčí následující citát, kde se vrací ke známému příkladu Burianovy dramatizace Dykovy novely *Krysař*.[378]

„Řečeno v termínech zavedených v naší studii, Burian bere jednotlivé věty v Dykově povídce přidělené vyprávějícímu subjektu, tj. dejme tomu Původci 1, a svěřuje je jednotlivým dramatickým osobám, tj. Původcům 3, takže je transplantuje ze SITUACE 1 do SITUACE 3. SITUACE 3 – přesněji řečeno její 'prodloužení ' 'vpřed' i 'vzad', tj. její situační kontext – se tím popisuje 'zevnitř' a nikoli jako u Dyka 'zvenčí'. Dramatizuje se, i když zůstává – alespoň 'nevlastně' epickou i nadále: jednotlivé

je ještě doplněna dobovými odkazy na tehdy populární britskou skupinu The Beatles, určuje také interpretaci celé hry. Dumas, A. Burešová, H. Otčenášek, Š. *Tři mušketýři*. Brno: program Městského divadla Brno, 2008.

[376] Všechny popsané dramatizační postupy jsou vlastně pohybem, který sleduje jediný cíl: přetransformovat zprávu ve zprávu v podobě situace číslo dvě.

[377] Osolsobě, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992. s. 122-123.

[378] Dyk, V., Burian, E.F., *Krysař*. Praha: Dilia, 1957.

dramatické osoby jakoby vystupovaly ze SITUACE 3 a štafetově si předávaly funkci vypravěče. Zde už je jen krůček k metodě současného 'multinarativního' divadla malých studiových scén.“[379]

Úvaha Iva Osolsobě v sobě zahrnuje jeden prvek, který není možné bez bližšího rozboru přijmout. Je to moment, kdy ztotožňuje vypravěče z Dykovy předlohy s Původcem 1, tedy s instancí, která je v jeho modelu vyhrazena autorovi či instituci autora. To je ovšem velmi ošemetné, protože vypravěč nestojí na stejné úrovni jako autor. Transformace promluv vypravěče tedy není a nemůže být transformací ze Situace 1 do Situace 3. Drama se od epiky odlišuje především neexistencí zprostředkujícího systému (vypravěč – narativní adresát). Tento systém však není vhodné směšovat a dávat na stejnou úroveň se systémem fungujícím v Situaci 1 (divadelní inscenátor a divák). Jejich pozice jsou totiž odlišné. Vypravěč je komponentou textu, je jeho nedílnou součástí, kdežto Původce 1 a Příjemce 2 v divadelní komunikaci jsou sice přímo přítomni vzniku scénické akce a jsou základními články komunikačního procesu, ale nejsou součástí díla. Tím by nám recipient a autor vlastně splynuli s dílem.[380] Vypravěč prostě existuje na úplně jiné komunikační úrovni než divák a inscenátor. Proto jeho pozice v epice je radikálně odlišná od pozice Původce 1 v divadelní komunikaci. Jak je ovšem třeba na dramatizace v rámci situačního modelu nahlížet?

Klíč k tomuto problému opět nabízí komunikační situace. Epika totiž na rozdíl od dramatu nekonstruuje situaci divadelní, ale vyprávěcí, čímž se okruhem vracím k původnímu pokusu odlišit epiku a drama. Vyprávěcí situace, což je termín Franze K. Stanzela, který si dovolím významově poněkud posunout, má odlišné parametry od situace dramatické. Předně, je to situace založená na modu zprostředkovanosti. Zprostředkovanost je pro epiku nezbytnou vlastností, kdežto pro drama jevem fakultativním a ve své podstatě příznakovým. Epika netvoří situace prostřednictvím situací, ale o situacích pouze vypráví, nebo je někdy zprostředkovává. Kontext obou je tedy zásadně odlišný – a to především proto, že epika nepředpokládá jiný modus recepce, než je recepce čtenářská. Dále, vypravěč v dramatu je vždy nadstavba, něco, bez čeho se drama může obejít. Vypravěč v dramatu zakládá dramatickou situaci, která sice sugeruje jistý typ zprostředkovanosti či nepřímosti, ale na druhou stranu je to zprostředkovanost, která je součástí divadelní strategie textu – předvádět

[379] Ibid., s. 123.
[380] Zapojování diváků do scénické akce je samozřejmě také jedním z častých divadelních prostředků především v tzv. avantgardních divadlech studiového typu, kde je kontakt mezi jevištěm a hledištěm velmi úzký. Na druhou stranu však není možné paušálně tvrdit, že diváci jsou součástí světa inscenace. Tím by se úplně oslabil koncept inscenace, jakožto opakovatelného estetického objektu, který je v čase a prostoru přenositelný – není bytostně spojen s jedním určitým publikem. Viz Braun, K. *Druhá divadelní reforma*? Přeložil Jiří Vondráček, Praha: Divadelní ústav, 1993.

díky situaci číslo jedna situaci číslo dvě, která reprezentuje situaci číslo tři. Vypravěč v dramatu a divadle je tedy pouze jiný aspekt situace číslo dvě (tedy formy, jakou je zpráva strukturována), kdežto vypravěč v epice je základním řídícím prvkem, který nepodléhá vymezené dramatické situaci, ale je tvůrcem situace vyprávěcí, která nemá podobu hierarchického modelu do sebe vložených situací, ale podobu modelu lineárního. Vypravěč v epice (ať už skrytě nebo otevřeně) vypravuje příběh, který se postupně rozvíjí a přesahuje kontury dramatické situace. Netvoří či lépe řečeno nemusí tvořit žádné časoprostorové kontinuum, které by mělo nějaké situační prvky. Příběh se v něm organizuje do sekvencí různé délky a návaznosti, kdežto příběh zprostředkovávaný dramatem a dramatizacemi je prezentovaný prostřednictvím situací. I proto je vypravěč v dramatu služebníkem situace. To ona určuje jeho místo a pozici, kdežto v epice je to právě vypravěč, kdo tvoří sekvence vyprávění. V tom je zásadní rozdíl mezí vypravěčem v epice a v dramatu. Rovnice dramatizace = eliminace vypravěče, by se tedy dala nahradit formulí: dramatizace = transformace vypravěče do situačního rámce.

Ukázal jsem, že proces dramatizace se dá popisovat mnoha způsoby. Většinou však jde o pohyb od textu bez divadelní funkce (mimo dramatizace dramat a dramatizace dramatizací) k textu dramatu, který zahrnuje nejen změnu příběhu, ale často také změnu osnovy i diskurzu původního díla. Transformace struktury příběhu je pak doprovázena řadou postupů, které jsem označil jako dramatizační postupy a které textu umožňují získat potřebné dispozice divadelní (a pokud možno neztratit ty literární). Celý proces pak cílí do nové komunikační situace, v níž se eliminuje zprostředkující systém (vypravěč-narativní adresát). Výsadní postavení získává dialog jako strukturní dominanta textu, jež pomáhá vytvářet divadelní situaci, která je základním prvkem nové komunikační situace, kterou dramatizovaný text získává oproti předloze. Dramatizace je tak komplexem mnoha různých proměn; všechny však sledují společný cíl: předvádět svět díla prostřednictvím divadelního komunikačního modelu.

Závěr

Práce *Nárys teorie dramatizací literárních děl* předkládá koncept dramatizací, který se v mnohém rozchází s některými dosavadními teoretickými návrhy v této oblasti. Na rozdíl od nich totiž předpokládá, že dramatizační praxe se neomezuje pouze na transformace epických a lyrických struktur, ale do skupiny dramatizací zařazuje také díla, která vznikla transformací původních dramat, jež obvykle stojí mimo oblast zájmu teorie dramatizací. Teorie dramatizací v tomto pojetí je tzv. teorií středního dosahu, která si neklade za cíl sumarizovat a zhodnotit všechny typy adaptací literárních děl, ale chce ukázat, jakými cestami se může dramatizační praxe vydat a také předložit několik teoretických nástrojů k jejich popisu.

Jsem si vědom toho, že začlenění transformací původních dramat pod křídla této teorie se může jevit jako značně problematické, a to z několika důvodů. Především se jedná o poněkud specifický typ transformace, v němž nevzniká zbrusu nová divadelní situace, ale divadelní situace dramatické předlohy se „pouze" inovuje. Nejde již tedy o transformaci do situace, ale o transformaci situace jako takové. Druhý problém, spojený s dramatizacemi původních dramat, má kořeny v samotné dramatizační praxi. Jde o to, že přepisy původních dramat nejsou spojeny pouze s obdobím po první divadelní reformě, ale vyskytovaly se již mnohem dříve. Dramatizace dramat také nemají žádnou souvislost s fenoménem subjektivizace moderního dramatu a s postupným sbližováním dramatické struktury se strukturou epickou. V tomto smyslu se nové hry na starý námět, když použiji Hořínkovu terminologii, dají asi velmi těžko historicky ukotvit někde na přelomu 19. a 20. století. Třetím problematickým bodem těchto transformací je, že, na rozdíl od dramatizací především epických děl se tyto omezují pouze na dramatizace jakožto dramata. Z dramatické předlohy totiž nemůže vzniknout pouhý scénář nebo jiný typ dramatického textu (dramatizace divadelní), protože tím by se tyto transformace již ocitly na půdě divadelních adaptací chápaných jako režijně-dramaturgická úprava textu dramatu pro účely konkrétní inscenace. Všechny jmenované důvody, proč nezařazovat transformace původních dramat do oblasti dramatizací literárních děl, jsou zajisté relevantní, a možná jsou to právě ony důvody, které vedou řadu teoretiků (Janouška, Šulajovou, Hořínka) k tomu, že tyto transformace vyčleňují mimo sféru dramatizací.

Na druhou stranu je však možné postavit několik argumentů, které naopak mluví pro začlenění transformací původních dramat mezi dramatizace. Především dramatizace původních dramat (a v tom souhlasím s Radkou Denemarkovou a Bořivojem Srbou) splňují

jednu základní podmínku dramatizací: jsou to transformace původní literární předlohy v dramatický text. I v těchto přepisech je pak zachována jasná vazba na původní dílo a také fungují, na rozdíl od dramatizací nepravých, na bázi mezi-textových vztahů. V těchto transformacích se dále uplatňuje řada dramatizačních postupů, jako jsou dialogizace, nabývání performativnosti textu apod. Často se v nich vyostřuje původní konflikt a zrychluje se tempo děje, redukují se v nich epické prvky apod. Nejsou sice tzv. transformacemi do situace, ale jsou to transformace situace, která původní nastavení textu aktualizuje a přibližuje jej novým divadelním podmínkám. I proto mají tyto transformace řadu společných prvků s tzv. běžnými dramatizacemi epických struktur, což je důvod, proč jsem je v této práci mezi dramatizace nakonec zařadil. Další důvod, který mě k tomu vedl, je, že tato kategorie stojí dosud osamoceně a není jí, podle mého soudu, věnována taková pozornost jako dramatizacím epických a lyrických předloh. Uvědomuji si ovšem, že transformace původních dramat představují velmi svébytnou oblast dramatizační praxe, která může být považována za naprosto autonomní typ transformace, nebo ji lze pojímat jako specifický typ dramatizací. Já jsem se nakonec rozhodl pro druhou možnost.

Hlavním cílem této práce nebylo nějaké striktní vymezování hranic fenoménu dramatizací, ale chtěl jsem v ní ukázat, jak dramatizace jako strukturní transformace vlastně funguje. Tyto strukturní transformace jsem se snažil demonstrovat například prostřednictvím tzv. dramatizačních postupů, nebo také na příkladu kategorie vypravěče, která se neomezuje pouze na epická díla, ale může se vyskytovat i v dílech dramatických. Převod vypravěče napříč druhy je tak v procesu dramatizování možný, ale jeho kvality se v důsledku této transformace podstatně proměňují. Díky tomu, že se vypravěč (nebo jiný element původního díla) stává součástí nového systému, v němž funguje nový řád, posunuje se také jeho pozice (oproti předloze) v systému dramatizovaného díla. Se změnou komunikační situace textu dochází také ke změně komunikační situace uvnitř díla, a tím pádem i k posunu všech prvků jeho výstavby. Dramatizované dílo tedy zakládá novou komunikační situaci, v níž text funguje a mění původní komunikační systém uvnitř textu v systém nový, který předpokládá jistý typ scénické prezentace a také čtenářskou konkretizaci „scénického“ charakteru.

Dramatizace je v tomto smyslu transformací, která je řízena pravidly struktury, do níž směřuje.[381] Tato pravidla jsou dvojí, protože vždy záleží na tom, zda se jedná o dramatizaci

[381] Zdá se, že pro tyto (dramatizační) transformace platí stará dobrá pravidla chování struktur, která svého času popsal švýcarský psycholog Piaget. „Pri prvom priblížení štruktúra je systém transformácií, ktorý, kedže je systémom, musí mať zákony (na rozdiel od vlastností prvkov), a ktorý sa zachováva alebo obohacuje svojimi transformáciami, bez toho, že by tieto pochadzali spoza jeho hraníc, alebo boly vyvolané pôsobením vonkajších prvkov.“ Piaget, J. *Štrukturalismus*. Přeložil Milan Zigo, Bratislava: Pravda, 1971, s. 13.

do podoby dramatu, nebo do podoby divadelního scénáře. V prvním případě je transformace determinována pravidly fungování dramatu, jehož dominantou je dialog a v němž je příběh odvyprávěn prostřednictvím scénických jader situací. Všechny prvky – vypravěč, postavy, motivy či jiné elementy – původního díla tedy samy o sobě nemusí projít zásadní proměnou (to je ostatně vidět u dramatizací, které se omezují na mechanický převod pásma vypravěče a pásma postav do dramatických replik). Nový je však kontext, v němž se ocitají, který mění jejich charakter a funkci v celku díla. Všechny tyto elementy se (díky dramatizačním postupům a dalším transformačním technikám) stávají součástí nové struktury, kde platí nový typ pravidel, která jsou dána především komunikační situací (přesněji komunikací komunikací o komunikaci),[382] v níž dílo hodlá fungovat. Z tohoto pohledu je tedy dramatizace jasnou strukturní transformací.

V této práci jsem usiloval o co možná nejkomplexnější uchopení fenoménu dramatizací (jak na úrovni pojmu, tak v širokém spektru vně a vnitro-textových vztahů). Snažil jsem se dramatizace popsat pomocí nástrojů literární a divadelní komunikace, teorie intertextuality apod. Určitou část jsem věnoval i proměnám příběhových struktur, čímž jsem se dotkl také sémantického aspektu celého problému. A je to právě úroveň významu a významových struktur, kde vidím další možný směr bádání na tomto poli. Bylo by například možné a zajisté velmi užitečné prozkoumat dramatizace prostřednictvím konceptu fikčního světa a pokusit se zužitkovat Doleželův termín literární transdukce.[383] V této souvislosti by rovněž stálo za úvahu, jak blíže rozpracovat teorii dramatických a divadelních prostorů, které se objevují přímo v dramatizovaném textu a spoluurčují základní rámec fikčního světa dramatizací.[384] Cesta k dalšímu promýšlení dramatizací pak samozřejmě vede také směrem k intermediální naratologii, která nabízí několik koncepcí pro popis přenosu určitého narativu skrze různá média.[385] O nic méně důležitá není ani práce literárněhistorická či divadelněhistorická, která by přinesla systematický vhled do dramatizační praxe jednotlivých období.

Úplně na závěr bych chtěl citovat několik vět Gregoryho Batesona, které, myslím, jasně a srozumitelně vystihují a shrnují záměr tohoto textu. „Vrátili jsme se zpět k symetrii a někdo řekl: 'Ano, jedno klepeto je větší než druhé, ale obě se skládají ze stejných částí.' Jak

[382] Osolsobě, I. Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. In *Hra, ostenze, jazyk*. Brno: Host, 2002, s. 90-137.
[383] Doležel, L. *Heterocosmisca*. Praha: Karolinum, 2003.
[384] Podobně by se dal koncept fikčního světa doplnit o rozlišení dramatické osoby a herecké postavy, jak je předepisuje text či jak s nimi operuje divadelní inscenace.
[385] Grishakova, M., Ryan, M.L. (eds.) *Intermediality and Storytelling*. Berlin: de Gruiter, 2010.; Wolf, W. Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě. Přeložila Zuzana Adamová, *Česká literatura* 59, č. 1., 2011, s. 62-858.; Fedrová, S., Jedličková, A. (eds.) *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis, 2011.

krásný a vznešený výrok. Jak ten člověk elegantně zavrhl myšlenku, že by *velikost* mohla být prvotně důležitá, a zaměřil se na *spojující podobu*. Odhlédl od nesouměrnosti rozměrů ve prospěch souměrnosti mnohem hlubší: korespondence formálních vztahů.“[386] Přestože Bateson zrovna nemluví o dramatizacích, nýbrž o krabovi, velmi přesně pojmenovává, co bylo základním cílem práce: najít hlubší korespondenci formálních vztahů panujících uvnitř textu, mezi texty navzájem i mezi soubory děl, jež tvoří žánr nebo literární či jiný umělecký druh. Ta podle mého soudu leží především na úrovni literárních druhů, které formují a nastolují základní pravidla a způsob komunikace se svým recipientem, a určují, jak se bude materiál převzatý či transformovaný z předlohy organizovat do nového celku – do nového systému dramatizovaného díla.

[386] Bateson, G. *Mysl a příroda; Nezbytná jednota*. Přeložila Lucie Šavlíková, Praha: Malvern, 2006, s. 20.

Literatura:

Prameny:[387]

Baumarchais, P.A.C. de. *Figarova svatba*. Přeložil Karel Kraus, Praha: Artur, 1956.

Benešová, B. *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová a jiné povídky*. Praha: Mladá fronta, 1984.

Benešová, B., Burian, E.F., *Věra Lukášová*. Dilia, 1957.

Bezruč, P. *Slezské písně*. Praha. Československý spisovatel, 1989.

Boccaccio, G. *Dekameron*. Přeložil Radovan Krátký, Praha: Baronet, 1997.

Brecht, B. *Divadelní hry I.* Přeložil Ludvík Kundera a Rudolf Vápeník, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963.

Brecht, B. *Divadelní hry V*. Přeložil Ludvík Kundera, Rudolf Vápeník a Marie Liehmová, Praha: Odeon, 1978.

Cinthio, G.B.G. Povídka o maurovi. In *Othello*. Přeložil Jaroslav Pokorný a Zdeněk Stříbrný, Praha: Orbis, 1953, s. 214-224.

Čapek, K. *Povětroň*. Praha: Fr. Borový, 1936.

Čapek, K., Pavlíček J. *Život a dílo skladatele Foltýna aneb Posedlost*. Praha: Dilia, 1990.

Čapek, K., Peřinová, I. *Válka s mloky*. strojopis: Naivní divadlo Liberec, 1994.

Čapek, K., Sobková, I. Válka s mloky, *Tvořivá dramatika* 17, č. 1., 2006, s. 16-36.

Čapek, K., Špičková, K., Šimák, P. *Válka s mloky*. Ostrava: Národní divadlo Ostrava, 2009.

Diderot, D. *Jakub Fatalista*. Přeložila Jaroslava Votrubová-Koutecká, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

[387] Díla jednoho autora nejsou řazena abecedně, ale podle data vydání či vzniku opisu.

Dostojevskij, F.M., Bor, J. *Zločin a trest*. Praha: Rosendorf, 1928.

Dostojevskij, F.M., Burian, E.F. *Bílé noci*. Praha: Dilia, 1957.

Dostojevskij. F.M., Horáček, V. *Idiot*. Praha: Dilia, 1959.

Dostojevskij, F.M., Tovstonogov, G.A. *Idiot*. Přeložil Evžen Drmola, Praha: Dilia, 1962.

Dostojevskij, F.M. *Bratři Karamazovi I*. Přeložil Prokop Voskovec, Praha: SNKLU, 1965.

Dostojevskij, F.M. *Bratři Karamazovi II*. Přeložil Prokop Voskovec, Praha: SNKLU, 1965.

Dostojevskij, F.M., Kaloč, Z. *Idiot*. strojopis: Státní divadlo v Brně, 1971.

Dostojevskij, F.M., Ševčík, O. *Idiot*. Praha: Dilia, 1971.

Dostojevskij, F.M., Vostrý, J. *Idiot*. strojopis: Státní divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci, 1979.

Dostojevskij, F.M. *Idiot.* Přeložila Tereza Silbernáglová, Praha: Lidové nakladatelství, 1986.

Dostojevskij, F.M. *Zločin a trest*. Přeložil Jaroslav Hulák, Praha: Lidové nakladatelství, 1988.

Dostojevskij, F.M., Kovalčuk, J. *Idiot*. Praha: Národní divadlo, 2001.

Dostojevskij, F.M., Fedotov, S. *Idiot*. strojopis: Divadlo Petra Bezruče, 2002.

Dostojevskij, F.M., Kovalčuk, J., Ludowitz, R. von *Idiot*. Praha: Národní divadlo, 2006.

Dostojevskij F.M. *Idiot.* Přeložil Bohumil Mathesius, Praha: Levné knihy, 2007.

Dostojevskij, F.M., Krobot, M. *Idiot*. strojopis: Dejvické divadlo, 2007.

Dostojevskij, F.M., Čepek, V. *Idiot?* strojopis: Činoherní studio Ústí nad Labem, 2009.

Dostojevskij, F.M., Fišerová, B. *Idiot*. strojopis: Moravské divadlo Olomouc, 2009.

Dumas, A. Burešová, H. Otčenášek, Š. *Tři mušketýři*. Brno: program Městského divadla Brno, 2008.

Dürrenmatt, F. Play Strindberg. In *Hry*. Přeložil Jiří Stach, Praha: Divadelní ústav v Praze, 2006.

Dvořák, G., Verne, J. *Cesta kolem světa za 80 hodin*. Praha: Uranie, 1935.

Dyk, V. *Zmoudření dona Quijota*. Praha: Kamilla Neumannová, 1922.

Dyk, V., Burian, E.F., *Krysař*. Praha: Dilia, 1957.

Dyk, V. *Krysař*. Praha: Maťa, 2011.

Gay, J., Brecht, B., Weil, K. *Žebrácká opera*. Překlad E.F. Burian, Praha: Dilia, 1961.

Gay, J. *Žebrácká opera*. Přeložil Jiří Josek, Praha: Odeon, 1985.

Goethe, J.W. *Faust.* Přeložil Otokar Fischer, Praha: Academia, 2005.

Gogol, N.V. *Ženitba*. Přeložil Leoš Suchařípa. Praha: Artur, 2010.

Halas, F. X., Halasová, D. *Jeruzalémská Bible: Písmo svaté vydané Jeruzalémskou biblickou školou.* Praha: Krystal OP, 2009.

Hašek, J., Potužil, Z. *Švejci*. Praha: Dilia, 1983.

Havel, V. Žebrácká opera. In *Hry*. Praha: Lidové noviny, 1992, s. 149-206.

Havel, V. *Odcházení*. Praha: Respekt Publishing, 2007.

Havel, V., Morávek, V., Oslzlý, P. *Cirkus Havel aneb My všichni jsme Láďa*. Brno: Větrné mlýny, 2008.

Heller, J. *Hlava XXII*. Přeložil Miroslav Jindra, Praha: BB Art, 2005.

Heller, J. *Hlava XXII*. Přeložil Šimon Pellar, Praha: Dilia, 1975.

Hrabal, B., Lichý, S. *Ostře sledované vlaky.* Praha: Dilia, 1966.

Hrabal, B., Nývlt, V. *Bambini di Praga*. Praha: Dilia, 1978.

Hrabal, B., Nývlt, V. *Ostře sledované vlaky*. Praha: Dilia, 1980.

Hrabal, B., Nývlt, V. *Něžný barbar*. Praha: Dilia, 1981.

Hrabal, B. Nývlt, V. *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*. Praha: Dilia, 1984.

Hrabal, B., Krobot, I., Oslzlý, P. *Rozvzpomínání*. Praha: Dilia, 1989.

Hrabal, B. *Hlučná samota*. Milan Jankovič (ed.), Praha. Pražská imaginace, 1994.

Christie, A. *Deset malých černoušků*. Přeložila Alena Bernášková, Praha: Orbis, 1965.

Christie, A. *Deset malých černoušků*. Přeložil J.Z. Novák, Praha: Knižní klub, 1995.

Jirásek, A., Dietl, J. *Filosofská historie*. Praha: Dilia, 1968.

Joyce, J. *Odysseus*. Přeložil Aloys Skoumal, Praha: Odeon 1976.

Klicpera, V.K. *Zlý jelen*. Praha: Orbis, 1960.

Kafka, F., Kohout, P., Klíma, I. *Amerika*. Praha: Dilia: 1991.

Kafka, F., Hořínek, Z. *Amerika*. Praha: Dilia, 1990.

Kohout, P. *Cyrano!* Praha: Dilia, 1991.

Kohout, P. Cesta kolem světa za 80 dní. In *Lesk cizího peří*. Praha-Litomyšl: Paseka, 2003, s. 9-91.

Kohout, P. Cyrano!! In *Čtyři a Cyrano!!* Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 281-363.

Kohout, P. Válka s mloky: Musical mystery. In *Prahry*. Brno: Větrné mlýny, 2010, s. 393-486.

Kopecký, J. (ed.) *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*. Praha: Československý spisovatel, 1967.

Kraus, K. *Poslední chvíle lidstva*. Brno: Barrister & Principal, 2006.

Krobot, I., Oslzlý, P. *Rozvzpomínání*. Praha: Dilia, 1989.

Kundera, M. *Jakub a jeho pán: pocta Denisi Diderotovi*. Brno: Atlantis, 1992.

Kundera, M. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007.

Majerová, M., Burian, E.F. *Siréna*. Praha. Československé divadelní a literární jednatelství, 195?.

Mathesis, P., Kohout, P. *Psí matka*. strojopis: Divadlo Na Prádle, 2008.

Marlowe, Ch. Tragická historie o doktoru Faustovi. In *Alžbětinské divadlo; Shakespearovi předchůdci*. Přeložil Alois Bejblík, Praha: Odeon, 1978, s. 325-359.

Mlejnek, J. *Cesta kolem světa za 77 dni aneb Tři chyby Philease Fogga*. Praha: Dilia, 1972.

Molière. *Lakomec*. Přeložil Svatopluk Kadlec, Praha: Orbis, 1953.

Molière. *Don Juan.* Přeložil Jaroslav Konečný a Karel Kraus, Praha: Artur, 2006.

Molière. *Amfytrion*. Přeložil Vladimír Mikeš, Praha: Arthur, 2007.

Molina, T. de. *Sevillský svůdce a kamenný host*. Přeložil Vladimír Mikeš, Praha: Odeon, 1984.

Musil, R., Goldflam, A. *Muž bez vlastností*. Brno: Větrné mlýny, 2002.

Mrštík, V. *Pohádka máje*. Praha: Ladislav Kuncíř, 1948.

Nezval, V. *Manon Lescaut*. Praha: Československý spisovatel, 1964.

Nezval, V. *Nový Figaro*. Praha: Československý spisovatel, 1962.

Nezval, V. *Tři mušketýři*. Praha. Československý spisovatel, 1953.

Ostrovskij, A.N. I chytrák se spálí. In *Hry II 1861-1871*. Přeložil Jan Kopecký, Praha: Československý spisovatel, 1951, s. 125-210.

Ostrovskij, A.N., Uhde, M. I chytrák se spálí. In *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*. Brno: Atlantis, 2001, s. 31-69.

Ouředník, P. *Europeana*. Praha: Paseka, 2001.

Pavlíček, F. Zrcadlení. In *Zrcadelní*. Brno: Atlantis, 1997, s. 137- 208.

Pelevin, V. *Helma hrůzy*. Přeložil Vladimír Dvořák, Praha: Argo, 2006.

Pirandello, L. *Šest postav hledá autora*. Přeložil Vladimír Mikeš, Praha: Artur, 2008.

Plautus. Komedie o hrnci. In *Amfytrion a jiné komedie*. Přeložil Vladimír Businský, Praha: Svoboda, 1978, s. 27-108.

Plautus. Amfytrion. In *Amfytrion a jiné komedie*. Přeložil Vladimír Businský, Praha: Svoboda, 1978, s. 197-286.

Puškin, A.S., Janovský, J. *Evžen Oněgin*, *Drama o třech dějstvích*. Praha: Divadelní ústav, 1949.

Puškin, A.S., Burian, E.F. *Evžen Oněgin*. Praha: Památník národního písemnictví, 1957.

Puškin, A.S. *Eugen Oněgi*n. Přeložil Josef Hora, Praha: Lidové nakladatelství, 1975.

Puškin, A.S. *Evžen Oněgin*, Přeložil Milan Dvořák, Praha: Romeo, 1999.

Puškin, A.S., Mikulášek, J. *Evžen Oněgin,* strojopis (archiv Divadla Petra Bezruče), 2007.

Rostand, E. *Cyrano de Bergerac*. Přeložil Jaroslav Vrchlický, Brno: Větrné mlýny, 2005.

Shakespeare, W. *Othello, benátský mouřenín/Othello the Moor of Venice*. Přeložil Martin Hilský, Brno: Atlantis, 2006.

Sofoklés. Král Oidipus. In *Tragédie*. Přeložil Ferdinand Stiebitz, Praha: Svoboda, 1975, s. 157-233.

Sorokin, V. *Fronta*. Přeložil Tomáš Glanc, Praha: Malá skála, 2003.

Steinbeck, J. *O Myších a lidech*. Přeložil Ota Ornest, Praha: Dilia, 1960.

Steinbeck, J. *O myších a lidech*. Přeložil Antoním Pelc, Praha: Československý spisovatel, 1960.

Strindberg, A. *Tanec smrti I. A II. díl*. Přeložil Zbyněk Černík, Praha: Artur, 2008.

Szczygieł, M. *Gottland*. Přeložila Helena Stachová, Praha: Dokořán, 2007.

Towsendová, S. *Tajný deník Adriena Molea*. Přeložila Helena Císařová. Praha: Mladá fronta, 1988.

Towsendová, S., Pithartová, J. *Tajný deník Adriena Molea*. strojopis: Divadlo loutek Ostrava, 2009.

Uhde, M. Balada pro banditu. In *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*. Brno: Atlantis, 2001, s. 157-211.

Uhde, M. Pohádka máje. In *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*. Brno: Atlantis, 2001, s. 213-278.

Uhde, M. *Na pohádku* Máje. In Klára Hanáková *Na pohádku Máje; Analýza a rekonstrukce inscenace Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010, s. 41-85.

Vančura, V., Sokolovský, E. *Rozmarné léto*. Praha: Dilia, 1968.

Vančura, V. *Rozmarné léto*. Praha: Odeon, 1986.

Verne, J., Nesvadba, J. *Cesta kolem světa za osmdesát dní*. Praha: Dilia, 1962.

Verne, J. *Cesta kolem světa za osmdesát dní*. Přeložil Josef Pospíšil, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1963.

Verne, J., Goldflam, A. *Tajemství pralesa aneb 800 mil po Amazonce*. Brno: program Národního divadla Brno, 2007.

Viewegh, M. *Báječná léta pod psa*. Brno: Petrov, 2002.

Werbowski, T. *Ospalý život*. Přeložila Dagmar Steinová. Praha: GplusG, 2000, s. 51-85.

Werbowski, T., Goldflam, A. *Prospaný život*. Praha: program Divadla Kolowrat, 2003.

Zeyer, J. *Dům u tonoucí hvězdy*. Praha: Československý spisovatel, 1972.

Zeyer, J., Derfler, F. Dům u tonoucí hvězdy. In Josef Bubeník, Milivoj Husák a František Derfler (eds.) *Texty I*. Brno: Centrum experimentálního divadla, 2003, s. 135-146.

Sekundární literatura:

Dějiny českého divadla III. Praha: Academia, 1977.

Allen, G. *Intertextuallity*. London/New York: Routledge, 2007.

Aristotelés. *Poetika.* Přeložil Milan Mráz, Praha: Svoboda, 1996.

Aronson, A. *Pohled do propasti*. Přeložil Milan Lukeš, Praha: Divadelní ústav, 2007.

Artaud, A. *Divadlo a jeho dvojenec*. Přeložil Jan Kopecký a Ladislav Šerý, Praha: Herman a synové, 1994.

Bachtin, M. M. *Román jako dialog*. Přeložila Daniela Hodrová, Praha: Odeon, 1980.

Barba, E., Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie*. Přeložil Jan Hančil, Dana Kalvodová, Jitka Sloupová a Nina Vangeli, Praha: Lidové noviny, Divadelní ústav, 2000.

Barthes, R. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. Přeložil Jaroslav Fryčer. In Petr Kyloušek (ed.): *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 9-43.

Bateson, G. *Mysl a příroda; Nezbytná jednota*. Přeložila Lucie Šavlíková, Praha: Malvern, 2006.

Berresem, H. "Genette, Gérard". In Nünning, A., Trávníček, J., Holý, J. (eds.). Lexikon teorie literatury a kultury. Přeložil Aleš Urválek Brno: Host, 2006, s. 266-277.

Bilík, P. (ed.) *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2011.

Bogatyrev, P. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Fr. Borový a Národopisná společnost Československá v Praze, 1940.

Boileau-Despréaux, N. *Umění básnické*. In Květa Sgallová a Jiří K. Kroupa (eds.): *O umění básnickém a dramatickém*. Přeložil Aleš Pohorský, Praha: Koniasch Latin Press, 1997, s. 183-216.

Booth, W. C. *The Retoric of Fiction*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1961.

Braun, K. *Druhá divadelní reforma?* Přeložil Jiří Vondráček, Praha: Divadelní ústav, 1993.

Carlson, M. *Dejiny divadelných teórií*. Přeložili Zuzana Vajdičková, Jana Bžochová-Wild, Viera Rybárová, OĺgaRuppeldtová-Andrášová, Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2006.

Craig, E.G. *O divadelním umění*. Přeložil Milan Lukeš, Praha: Divadelní ústav, 2006.

Croce, B. *Aesthetika vědou výrazu a všeobecnou linguistikou*. Přeložil Emil Franke. Praha: Nákladem J. Otty, 1907.

Denemarková, R. *Sémiotická problematika dramatizací*. Dizertační práce, Praha: FF UK, 1997.

Doležel, L. *O stylu moderní české prózy*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1960.

Doležel, L., Kuchař, J. *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury.* Praha: Orbis, 1961.

Doležel, L. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.

Doležel, L. *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003.

Drozd, D. *Příběhy dlouhého nosu*; *Analýza a rekonstrukce inscenace Evy Tálské v Divadle (Husa) na provázku.* Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011.

Dvořák, J. *Divadlo v akci*. Praha: Panorama, 1988.

Dudzik, W. Ke kulturní teatrologii. Přeložil Jan Roubal, *Divadelní revue* 20, č. 2, 2009, s. 3-8.

Ejzenštejn, S.M. Montáž 1938. In *Kamerou, tužkou i perem*. Přeložil Jiří Taufer, Praha: Orbis, 1961, s. 237-276.

Fedrová, S., Jedličková, A. (eds.) *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis, 2011.

Fiebach, J. Zamyšlení nad teatralitou. Přeložil Pavel Peč. In Jan Roubal (ed.) *Souřadnice a kontexty divadla.* Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 65-66.

Fischer-Lichte, E. Divadelnost/teatralita a inscenace. Přeložil Miroslav Petříček, In Jan Roubla (ed.) *Souřadnice a kontexty divadla.* Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 129-134.

Fořt, Bohumil. "Příběh". In *Kompendium literární teorie*, připravuje se k vydání v ÚČL AV ČR.

Freytag, G. *Technika dramatu*. Přeložil Jaroslav Žert, Praha: Ústav pro účelné pomůcky, 1944.

Friedemann, K. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig: H. Haessel, 1910.

Friedman, N. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. In Phlilip Stevick (ed.) *The Theory of the Novel.* New York: Free Press, 1967, s. 108-137.

Fojtíková, K., Vrbová, B., Oslzlý, P. a kol. *Eva Tálská aneb Se mnou smrt a kůň*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2011.

Genette, G. *Narrative discours*. Přeložila Jane E. Lewin, Ithaca/New York: Cornell University Press, 1980.

Genette, G. Palimpsests. Přeložil Chananna Newman a Claude Doubinski, Nebrasca: Univerity of Nebrasca Press, 1997.

Genette, G. *Hranice vyprávění*. Přeložil Petr Kyloušek. In Petr Kyloušek. *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 240-256.

Genette, G. *Rozprava o vyprávění*. Přeložila Natálie Darnadyová, *Česká literatura* 51, č.3-4, 2003, s.302-327 a 470-495.

Genette, G. Introduction à I´architexte. In *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 2004.

Genette, G. Fikce a dikce. Přeložila Eva Brechtová, In *Fikce a vyprávění*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2007.

Genette, G. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007.

Goffman, E. *Všichni hrajeme divadlo; Sebeprezentace v každodenním životě*. Přeložila Milada McGrathová, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999.

Goethe, J.W., Schiller, F., Zamarovský, V. *Korespondence*. Přeložil Vojtěch Zamarovský, Praha: Odeon, 1975.

Grebeníčková, R. Dostojevskij – román a dramatizace. In *Divadlo* 10, č. 10, 1966, s. 7-17.

Grebeníčková, R. *Dílo F.M. Dostojevského jako zdroj divadelní inspirace; České inscenace z let 1900-1981*. Praha: Divadelní ústav, 1982.

Grishakova, M., Ryan, M.L. (eds.) *Intermediality and Storytelling*. Berlin: de Gruiter, 2010.

Hanáková, K. *Na pohádku Máje; Analýza a rekonstrukce inscenace Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010.

Hegel, G.W.F. *Estetika II*. Praha: Odeon, 1966.

Hendl, J. *Lidové divadlo Augusto Boala Jako prostředek třídního boje v Latinské Americe*. Karviná: Okresní kulturní středisko, 1986.

Herman, D. "Storyworld". In David Herman, Manfred Jahn a Marie-Laure Ryan (eds.). *Routledge Encyklopedia of Narrative Theory*. New York/London: Routledge, 2008, s. 569-570.

Hořínek, Z. Možnosti divadelní montáže II. (Simultánní montáž). In *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 70-84.

Hořínek, Z. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.

Hořínek, Z. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008.

Hořínek, Z. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009

Hostinský, O. Epos a drama. In Josef Císařovský (ed.) *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 551-577.

Hostinský, O. *O divadle*. Praha: Divadelní ústav, 1981.

Hutcheon, L. *A Theory of Parody*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2000.

Hutcheon, L. *A Theory of Adaptation*. London/New York: Routledge, 2006.

Hutcheon, L. Co se děje při adaptaci? Přeložil Miroslav Kotásek, *Iluminace* 22, č. 1, 2010, s. 23-59.

Chalizev, V. *Drama jako umělecký jev*. Přeložil Radegast Parolek, Praha: Panorama, 1983.

Chatman, S. *Příběh a diskurs*. Přeložil Milan Orálek, Brno: Host, 2008.

James, H. *The Art of Fiction.* Boston: Cupples and Hurd 1884.

Janoušek, P. Dramatizace. In Milan Zeman (ed.): *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 189-212.

Janoušek, P. *Rozměry dramatu: autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. Praha: Panorama, 1989.

Janoušek, P. Interní subjekt autora v dramatu. In *Studie o dramatu*. Praha: Ústav pro českou a svatovou literaturu Akademie věd České republiky, 1993, s. 26-38.

Janoušek, P. Drama jako metodologický problém. In Marie Kubínová (ed.) *O poetice literárních druhů*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995.

Janoušek, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945-1989 IV*. Praha: Academia, 2008.

Just, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984.

Just, V. Divadlo – pokus o vymezení. Prolegomena ke každé příští historii alternativního divadla, která se bude chtít stát vědou. In Josef Alan a Tomáš Bitrich (eds.) *Alternativní kultura; Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha: Lidové noviny, 2001.

Karvaš, P. *Priestory v divadle a divadlo v priestore*. Bratislava: Tatran, 1984.

Königsmark, V. "Dramatizace". In Štěpán Vlašín (ed.) *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 84.

Königsmark, V. Dramatizace jako projev krize a hledání východisek. *Dialog*, č. 2, 1977, s. 1-13.

Königsmark, V. Místo dramatizací v české dramatice sedmdesátých let. In Hana Hrzalová (ed.): *Česká a slovenská literatura od Února k současnosti*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1978, s. 283-290.

Königsmark, V.: Krize dramatu, nebo krize kritérií?, *Tvorba*, č. 6, 1981, s. 6.

Königsmark, V. Scénář jako typ dramatického textu. In Milan Zeman (ed.): *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 137-155.

Kovalčuk, J. *Téma autorské divadlo*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009.

Kratochvil, K. *Ze světa komedie dell´arte*. Praha: Panorama, 1987.

Kubíček, T. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.

Lazorčáková, T. Studiové scény sedmdesátých a osmdesátých let 20. století – o nezastupitelnosti a inspiraci jednoho divadelního proudu. (Vymezení studiových scén v teoreticko-historickém kontextu). *Teatralia* 14, č. 2, 2011, s.6 -22.

Levý, J. *Umění překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

Levý, J. Teorie informace a literární proces. In Miroslav Červenka (ed.) *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 31-70.

Lubbock, P. *The Craft of Fiction*. New York: The Viking Press, 1964.

Lukeš, M. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.

Lunenfeld, P. "Story arc". In David Herman, Manfred Jahn a Marie-Laure Ryan (eds.). *Routledge Encyklopedia of Narrative Theory*. New York/London: Routledge, 2008, s. 564.

Málek, P. Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. *Iluminace* 5, č. 2, 1993.

Merenus, A. Nové hranice vyprávění aneb Může drama vyprávět příběhy? In Stanislava Fedrová a Alice Jedličková (eds.) *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis, 2011, s. 141-165.

Merenus, A. „Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím“ In Ondřej Sládek (ed.) *Performance a performativita*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2012 (v tisku).

Merenus, A. Dva texty dramatu a projektovaný inscenátor. *Divadelní revue* 23, č. 3, 2012 (v tisku).

Mukařovský, J. K dnešnímu stavu teorie divadla. In Miroslav Červenka a Milan Jankovič (eds.) *Studie I*., Brno: Host, 2007, s. 391- 406.

Mukařovský, J. Dialog a monolog. In Miroslav Červenka a Milan Jankovič (eds.) *Studie I.*, Brno: Host, 2007, s. 89-115.

Müller, R., Šidák, P. (eds.) *Slovník novější literární teorie; Glosář pojmů*. Praha. Academia, 2012.

Novák, R. – Gejgušová I. *Adaptace literárního díla a její didaktické využití*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2002.

Nünning, A., Trávníček, J., Holý, J. (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Přeložil Aleš Urválek a Zuzana Adamová, Brno: Host, 2006.

Nünning, A, Sommer, R. Diegetic and Mimetic Narrativity; Some further Steps towards a Trasgeneric Narratology of Drama. In John Pier a José Ángel García Landa (eds.) *Theorizing Narrativity*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008, s. 331-354.

Obst, M. Dramatizace v režisérském díle E.F. Buriana. In *Divadlo* 10, č.10, 1966, s. 43-56.

Osolsobě, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992.

Osolsobě, I. Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. In *Hra, ostenze, jazyk*. Brno: Host, 2002, s. 90-137.

Patočka, J. Epičnost a dramatičnost, epos a drama, *Divadlo* 10, č. 10, 1966, s. 1-6.

Pavera, L., Všetička, F. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc s.r.o., 2002.

Pavis, P. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.

Pavlišová, J. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Dizertační práce. Brno: FF MU, 2012.

Pavlovský - Fiala, P. Pojetí dramatu a divadelního textu v teorii divadla. *Prolegomena scénografické encyklopedie*, 1972, č. 13, s. 63-85.

Pavlovský, P. (ed.) *Základní pojmy divadla; Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní Divadlo, 2004.

Pfister, M. Koncepcje intertekstualności. Přeložil Małgorz Łukasiewicz. *Pamietnik Literacki* 82, č.4., 1991, s. 183-208.

Pfister, M. *The Theory and Analysis od Drama*. Přeložil John Halliday, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Pfister, M. *Das Drama*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Piaget, J. *Štrukturalismus*. Přeložil Milan Zigo, Bratislava: Pravda, 1971.

Piscator, E. *Politické divadlo*. Přeložili Věra a Vladimír Procházkovi, Praha: Svoboda, 1971.

Platón *Ústava*. Přeložil František Novotný, Praha: OIKOYMENH, 2005.

Posner, R. Typy komentáře a typy dialogu. *Program* XLVIII, 1976, č. 2, s. 54–56.

Poschmann, G. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: M. Niemeyer, 1997.

Propp, N.V. Transformace kouzelných pohádek. In Miroslav Červenka (ed.) *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přeložil Miroslav Červenka, Jinočany, H&H, 1999, s.131-149.

Ricoeur, P. *Teória interpretácie: diskurs a prebytok významu*. Přeložila Zdeňka Kalnická, Bratislava: Archa, 1997.

Richardson, B. Voice and Narration in Postmodern Drama. *New Literary History* 32, č. 3, 2001, s. 681-694.

Ryan, M.L. "Story grammars". In David Herman, Manfred Jahn a Marie-Laure Ryan (edd.). *Routledge Encyklopedia of Narrative Theory*. New York/London: Routledge, 2008, s. 564-566.

Saussure, F. *Kurs obecné lingvistiky*. Přeložil František Čermák, Praha: Academia, 2007.

Shen, D. "Story-discourse distinction". In David Herman, Manfred Jahn a Marie-Laure Ryan (eds.). *Routledge Encyklopedia of Narrative Theory*. New York/London: Routledge, 2008, s. 566-568.

Schechner, R. *Performancia: teórie ptraktiky rituály.* Přeložila Zuzana Vajdičková a Veronika Kolejáková, Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2009.

Schelling, F.W.J. *Filozofia umenia*. Přeložil Oliver Bakoš, Bratislava: Kalligram, 2007.

Schmid, W. *Narativní transformace*. Přeložil Petr Málek, Brno/Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.

Sládek, O. Napodobení a vyprávění: mimésis a diegésis. *Pandora*, č. 15, 2007, s. 104-116.

Srba, B. *Poetické divadlo E.F. Buriana*. Praha. Státní pedagogické nakladatelství, 1971.

Srba, B. *Řečí světla; Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004.

Srba, B. (ed.) *Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojď!*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010.

Staiger, E. *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

Stanzel, F. K. *Teorie vyprávění*. Přeložil Jiří Stromšík. Praha: Odeon, 1988.

Stehlíková, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991.

Stein, N.L., Kissel, V. I. "Story schemata and causual structure". In David Herman, Manfred Jahn a Marie-Laure Ryan (eds.). *Routledge Encyklopedia of Narrative Theory.* New York/London: Routledge, 2008, s. 568-569.

Szondi, P. *Teória modernej drámy*. Přeložil Ernest Marko, Bratislava: Tatran, 1969.
Štěrbová, A. Rozhlasová hra jako dramatický text. *Česká literatura* 49, č. 6, 2001, s. 624-635.

Šulajová, I. Dramatizace jako teoretický problém. *Divadelní revue* 15*,* č. 4, 2004, s. 46-61.

Tairov, A. *Odpoutané divadlo*. Přeložila Alena Morávková, Praha: Akademie múzických umění, 2005.

Todorov, Tzvetan. "Kategorie literárního vyprávění." Přeložil Jiří Šrámek, In Petr Kyloušek (ed.). *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 142-179.

Todorov, T. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010.

Tomaševskij, B. *Teorie literatury*. Přeložil Karel Štindl a Renáta Štindlová, Praha: Lidové nakladatelství, 1970.

Tyňanov, J.N. O parodii. In *Literární fakt*. Přeložil Ladislav Zadražil, Praha: Odeon, 1988.

Valenta, J. *Scénologie (každodenního chování)*. Praha: Disk, 2011.

Veltruský, J. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav Praha, 1994.

Veltruský, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.

Vlašín, Š. (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977.

Wolf, W. Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě. Přeložila Zuzana Adamová, *Česká literatura* 59, č. 1., 2011, s. 62-858.

Zich, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Odeon, 1986.

Žilka, T. *Poetický slovník.* Bratislava: Tatran, 1987.

Divadelní inscenace:

1984. Divadlo Petra Bezruče Ostrava. Dramatizace a režie Jan Mikulášek. Premiéra 21.3. 2009.

Babička. Národní divadlo Praha. Dramatizace Lenka Kolihová-Havlíčková, J.A. Pitínský, Premiéra 13.12. 2007.

Běsi: Stavrogin je ďábel. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace Petr Oslzlý a Vladimír Morávek, režie Vladimír Morávek. Premiéra 23.10.2004.

Boží duha. Divadlo U stolu, Centrum Experimentálního divadla Brno. Dramatizace a režie František Derfler. Premiéra 29.9. 2005.

Bratři Karamazovi: Vzkříšení. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace J.A. Pitínský, Petr Scherhaufer, úprava a režie Vladimír Morávek. Premiéra 10.2. 2006.

Cesta kolem světa za 80 dní. Divadlo S.K. Neumanna. Dramatizace Pavel Kohout, režie Václav Lohinský a Luďek Pilc. Premiéra 27.1. 1962.

Červený a černý. Městské divadlo Brno. Dramatizace Milan Uhde, režie Juraj Deák. Premiéra 8.12. 2007.

Divá Bára. Městské divadlo Brno. Dramatizace Milan Uhde, režie Juraj Nvota. Premiéra 24.3. 2012.

Doktor Faustus. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace Jan Mikulášek a Barbara Gregorová, režie Jan Mikulášek. Premiéra 4.4. 2012.

Elementární částice. Národní divadlo Brno, Reduta. Dramatizace Dora Viceníková a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 26.2. 2010.

Europeana. Národní divadlo Brno, Reduta. Dramatizace Dora Viceníková a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 9.6. 2011.

Evžen Oněgin. Divadlo Petra Bezruče. Dramatizace a režie Jan Mikulášek. Premiéra 5.10. 2007.

Gottland. Divadlo Jiřího Myrona Ostrava. Dramatizace Marek Pivovar a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 20.1. 2011.

Hordubal. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace Josef Kovalčuk, režie J.A. Pitínský. Premiéra 6.3. 2010.

Jen počkej, zajíci! Divadlo Polárka Brno. Scénář a režie Hana Mikolášková. Premiéra 11.10. 2008.

Jméno růže. Městské divadlo Brno. Dramatizace Claus J. Frankl, režie Václav Kracík. Premiéra 19.2. 2011.

Kalibův zločin. Slovácké divadlo Uherské Hradiště. Dramatizace Iva Šulajová a J.A. Pitínský, režie J.A. Pitínský, Premiéra 4.2. 2012.

Kníže Myškin je Idiot. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace Josef Kovalčuk, úprava a režie Vladimír Morávek. Premiéra 12.1. 2004.

Korespondence V+W. Národní divadlo Brno, Reduta. Dramatizace Dora Viceníková, režie Jan Mikulášek. Premiéra 5.11. 2010.

Labyrint světa a ráj srdce. Dramatizace Aleš Bergman a Jan Šotkovský, režie Aleš Bergman. Premiéra 24.2. 2007.

Legenda o Velkém inkvizitorovi. Divadlo U stolu. Scénář a režie František Derfler. Premiéra 13.-14.5. 2009.

Máj. Divadlo U stolu, Centrum Experimentálního divadla Brno. Dramatizace a režie František Derfler. Premiéra 15.5. 2006.

Markéta Lazarová. Městské divadlo Brno. Dramatizace a režie Stanislav Moša. Premiéra 19.5. 2007.

Marnie. Národní divadlo Brno. Dramatizace Dora Viceníková a J.A. Pitínský, režie J.A. Pitínský. Premiéra 10.10. 2008.

Nastasja Filipovna. Divadlo U stolu, Centrum Experimentálního divadla Brno. Dramatizace Andrzej Wajda, úprava a režie František Derfler. Premiéra 9.5. 2012.

Na větrné hůrce. Divadlo Petra Bezruče Ostrava. Dramatizace Matěj T. Růžička, Marta Ljubková a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 3.2. 2012.

Něžná je noc. Divadlo v Celetné. Scénář a režie Patrik Hartl. Premiéra 5.11. 2011.

Proces. Divadlo Komedie. Dramatizace a režie Dušan D. Pařízek. Premiéra 3.9. 2007.

Profesionální žena. Divadlo na provázku. Dramatizace Milan Uhde pod krycím jménem (Zdeněk Pospíšil), režie Zdeněk Pospíšil. Premiéra 8.11. 1974.

Raskolnikov: jeho zločin a trest. Dramatizace Luboš Balák, úprava a režie Vladimír Morávek. Premiéra 19.12. 2003.
Rok na vsi. Městské divadlo Zlín. Dramatizace Miroslav Krobot, režie J.A. Pitínský, Premiéra 28.2. 2009.

Sladký je život. Národní divadlo Ostrava, Divadlo Jiřího Myrona Ostrava. Adaptace Marek Pivovar a Jan Mikulášek, režie Jan Mikulášek. Premiéra 4.2. 2006.

Staří mistři. Dramatizace Svatopluk Jelínek a Dušan D. Pařízek, režie Dušan D. Pařízek. Premiéra 4.6. 2004.

Trapná Muka. Divadlo Husa na provázku. Dramatizace a režie Jan Mikulášek. Premiéra 2.4. 2011.

Tři mušketýři. Městské divadlo Brno. Dramatizace Hana Burešová a Štěpán Otčenášek, režie Hana Burešová. Premiéra 13.9. 2008.

Utrpení knížete Sternenhocha. Dramatizace a režie David Jařab. Premiéra 20.4. 2007.

Rozhlasové inscenace:

Idiot. Československý rozhlas III. Dramatizace Vladimír Horáček, úprava a režie Jan Strejček, Premiéra 15. 1. 1959.

Internetové zdroje:

Booth, W. C. Typy vyprávění. Přeložila Martina Knápková. [online]. 2007 [cit. 24. července 2010]. Dostupné z: <http://aluze.cz/2007_02/08_Studie_Booth.php>.

Situace ve vládě se dramatizuje. Věci veřejné odešly z jednání [online]. 2010 [cit. 25.3. 2012]. Dostupné z: http://zpravy.ihned.cz/politika/c1-48838650-situace-ve-vlade-se-dramatizuje-veci-verejne-odesly-z-jednani

Situace v NP Šumava se dramatizuje. Hrozí prý i jeho zrušení [online]. 2011 [cit. 25.3. 2012]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/zpravy/regiony/_zprava/situace-v-np-sumava-se-dramatizuje-hrozi-pry-i-jeho-zruseni--871708

Situace v Tunisku se dramatizuje, uprchl prezident, vzdušný prostor byl uzavřen [online]. 2011 [cit. 25.3. 2012]. Dostupné z: http://zpravy.ihned.cz/svet-afrika/c1-49473440-situace-v-tunisku-se-dramatizuje-uprchl-prezident-vzdusny-prostor-byl-uzavren

Přílohy:

Osnova č. 1

Osnova prvního dílu Dostojevského románu *Idiot*

1)	první kapitola	- seznámení Myškina s Rogožinem a Lebeděvem ve vlaku
2)		- Myškinovy vzpomínky na Švýcarsko a zmínka o příbuzenství s generálovou Jepančinovou
3)		- Rogožinovo vyprávění o seznámení s Nastasjou Filipovnou a příhoda o náušnicích a dědictví
4)		- příjezd do Petrohradu
5)	druhá kapitola	- vypravěčův popis domu a historie rodiny Jepančinových
6)		- setkání Myškina s komorníkem
7)		- první Myškinovo vyprávění o popravě v Lyonu a argument proti trestu smrti
8)		- očekávání setkání s generálem Jepančinem a Gaňou
9)	třetí kapitola	- rozmluva s Jepančinem o důvodu Myškinovy návštěvy u generála
10)		- debata o možnostech Myškinovy obživy
11)		- rozmluva Jepančina s Gaňou o připravované svatbě s Nastasjou Filipovnou a o chystaném večírku, kde se má Nastasja Filipovna rozhodnout – objevuje se podobizna Nastasji Filipovny
12)		- anticipace následujících událostí (zabití Nastasji Filipovny Rogožinem)
13)	čtvrtá kapitola	- vypravěč komentuje postavení rodiny Jepančinů
14)		- charakteristika osoby Tockého
15)		- vyprávění o osudech Nastasji Filipovny
16)	pátá kapitola	- vypravěčova charakteristika dcer a matky Jepančinových
17)		- uvedení Myškina k matce a třem dcerám Jepančinovým
18)		- Myškinovo vyprávění o Švýcarsku – příhoda s oslem
19)		- druhé – rozšířené – Myškinovo vyprávění o trestu smrti
20)		- diskuse o lásce

21) šestá kapitola - Myškinovo vyprávění o nebohé Marietě
22) - Myškinovo hodnocení tváří – vynechá Agláju
23) sedmá kapitola - Myškinovo hodnocení Aglájiny tváře
24) - zmínka o podobizně Nastasji Filipovny
25) - Myškinova rozmluva s Gaňou – jeho prosba o předání dopisu Agláje
26) - předání dopisu Agláje
27) - střet Gani s Jepančinovou
28) - odpověď Agláji Gaňovi skrze památník
28) - Myškin čte nahlas Gaňův dopis Agláje, ta ho po něm Gaňovi vrací
29) - první otevřený Gaňův výpad proti Myškinovi – označí ho za idiota
30) osmá kapitola - uvedení Myškina do domácnosti Ivolginů
31) - Ferdyščenko navštěvuje Myškina v jeho novém pokoji
32) - Myškina navštěvuje generál Ivolgin
33) - setkání s matkou, dcerou, Pticinem a Koljou – hádka o svatbě
34) - setkání s Nastasjou Filipovnou u dveří – pokládá ho za sluhu
35) devátá kapitola - Nastasja Filipovna u Ivolginů, seznámení s Myškinem
36) - příchod generála Ivolgina – historka o Muflíkovi a odhalení generálovy fabulace Nastasjou Filipovnou
37) desátá kapitola - příchod Rogožina, Lebeděva a dalších kumpánů k Ivolginům
38) - hádka Rogožina s Gaňou
39) - Gaňa udeří Myškina
40) - konec scény – odchází jak Nastasja Filipovna, tak také Rogožin a jeho parta
41) jedenáctá kapitola - Myškinův rozhovor s Koljou
42) - Gaňova omluva Myškinovi
43) - Gaňovo vyprávění o jeho poměru s Nastasjou Filipovnou, o jeho dětství a cílech
44) - přiznání se k pragmatické touze po penězích
45) dvanáctá kapitola - rozhovor Myškina s generálem Ivolginem v kavárně
46) - Myškin se s Ivolginem vydává na cestu městem

47) - Myškin se setkává s Koljou – vyprávění o ruských dobrodruzích

48) - Kolja dovede Myškina k domu Nastasji Filipovny

49) třináctá kapitola - vstup Myškina na oslavu – vnitřní monolog

50) - popis Nastasji Filipovny z pohledu Tockého

51) - popis postav a jejich chování na oslavě

52) - hra na pravdu

53) čtrnáctá kapitola - Ferdyščenkova historka o krádeži

54) - historka generála Jepančina

55) - Tockij vypráví svůj příběh – aluze na Dámu s kaméliemi

56) - Nastasja Filipovna se dotazuje Myškina, zda se má provdat za Gaňu, ten jí radí, aby to nedělala

57) patnáctá kapitola - příchod Rogožina s balíkem se sto tisíci rubly

58) - Myškin nabízí Nastasje Filipovně sňatek –aluze na Dona Quijota

59) - Myškin ukazuje dopis, který dokládá jeho nečekané dědictví

60) šestnáctá kapitola - Myškin ve světle nových skutečností opět nabízí sňatek Nastasje Filipovně

61) - Rogožin naléhá na Myškina, aby se Nastasji Filipovny vzdal

62) - Nastasja Filipovna odmítá Myškinovu nabídku a přiklání se k Rogožinovi

63) - zkouška Gaňovy hamižnosti – peníze v krbu – Gaňa omdlí

64) - Nastasja Filipovna odjíždí s Rogožinem do Jekatěrinhofu, Myškin je pronásleduje v drožce

65) - dialog Tockého a Jepančina o Nastasje Filipovně – přirovnávají její chování k japonskému harakiri

Konec prvního dílu

Osnova č. 2

Osnova prvních dvou dějství Tovstonogovovy dramatizace románu *Idiot*

1) první dějství	- na plátno se promítne titulní stránka z Dostojevského románu a část textu o úmyslu Tockého se oženit
2)	- odehrává se na proscéniu – Tockij a generál Jepančin se domlouvají na strategii, jak přesvědčit Nastasju Filipovnu, aby si vzala Gaňu
3) první obraz	- na jevišti – dialog Nastasji Filipovny s Tockým a Jepančinem o penězích za chystaný sňatek s Gaňou
4)	- titulek uvádí scénu ve vlaku
5) druhý obraz	- setkání Myškina s Rogožinem a Lebeděvem
6)	- Myškinovo vyprávění o Švýcarsku a příbuzenském vztahu s Jepančinovou
7)	- Rogožinovo vyprávění o seznámení s Nastasjou Filipovnou a příhoda o náušnicích a dědictví
8)	- příjezd do Petrohradu
9)	- titulek informuje o příchodu Myškina do domu generála Jepančina
10)	- odehrává se na proscéniu – rozhovor Myškina se sluhou a příchod Gaňi
11) třetí obraz	- rozmluva s Jepančinem o důvodu Myškinovy návštěvy u generála
12)	- debata o možnostech Myškinovy obživy
13)	- rozmluva Jepančina s Gaňou o chystané svatbě s Nastasjou Filipovnou a o chystaném večírku, kde se má Nastasja Filipovna rozhodnout – objevuje se podobizna Nastasji Filipovny
14)	- anticipace následujících událostí (zabití Nastasji Filipovny Rogožinem)
15) čtvrtý obraz	- uvedení Myškina k matce a třem dcerám Jepančinovým
16)	- Myškinovo vyprávění o Švýcarsku – příhoda s oslem
17)	- dialog o lásce
18)	- Myškinovo hodnocení tváří – vynechá Agláju
19)	- Myškinovo hodnocení Aglájiny tváře
20)	- zmínka o podobizně Nastasji Filipovny

21) - střet Gani s Jepančinovou

22) - Myškinova rozmluva s Gaňou – jeho prosba o předání dopisu Agláje

23) - předání dopisu Agláje

24) - Aglája si dopis rychle přečte a pak poprosí Myškina, aby ho přečetl nahlas čte nahlas Gaňův dopis Agláje, ta ho po něm Gaňovi vrací

25) - odpověď Gaňovi skrze památník

26) - první otevřený Gaňův výpad proti Myškinovi – označí ho za idiota, pak se mu omluví

27) druhé dějství

pátý obraz - Ferdyščenko navštěvuje Myškina v přijímací hale

28) - Myškina navštěvuje generál Ivolgin

29) - setkání s matkou, dcerou, Pticinem a Koljou – hádka o svatbě

30) - Nastasja Filipovna u Ivolginů, seznámení s Myškinem

31) - příchod generála Ivolgina – historka o Muflíkovi a odhalení jeho fabulace Nastasjou Filipovnou

32) - příchod Rogožina, Lebeděva a dalších kumpánů k Ivolginům

33) - hádka Rogožina s Gaňou

34) - Gaňa udeří Myškina

35) - konec scény – odchází jak Nastasja Filipovna, tak také Rogožin a jeho parta

36) - titulek – příchod Myškina na oslavu

37) - na proscéniu – Nastasja Filipovna vítá Myškina

38) šestý obraz - hromadná ironizace Myškina

39) - hra na pravdu (bez losování)

40) - Ferdyščenkova historka o krádeži

41) - Nastasja Filipovna se dotazuje Myškina, zda se má provdat za Gaňu, ten jí radí, aby to nedělala

42) - příchod Rogožina s balíkem se sto tisíci rubly

43) - Myškin nabízí Nastasje Filipovně sňatek

44) - Myškin ukazuje dopis, který dokladuje jeho nečekané dědictví

45) - Myškin ve světle nových skutečností opět nabízí sňatek Nastasje Filipovně

46) - Rogožin naléhá na Myškina, aby se Nastasji Filipovny vzdal

47) - Nastasja Filipovna odmítá Myškinovu nabídku a přiklání se k Rogožinovi

48) - zkouška Gaňovy hamižnosti – peníze v krbu – Gaňa omdlí

49) - Nastasja Filipovna odjíždí s Rogožinem do Jekatěrinhofu, Myškin je pronásleduje v drožce

Konec druhého dějství

Osnova č. 3

Osnova první části Horáčkovy dramatizace románu *Idiot*

1) prolog - průvodce přednáší jakési motto, které rámuje a zároveň interpretuje celý příběh

2) - montáž situací, které budou následovat – hutná zkratka

3) první část - Myškinův monolog – subjektivizace vyprávění – monolog, který je dramatickým ekvivalentem vnitřního monologu

4) - prolnutí do situace ve vlaku – setkání s Rogožinem

5) - redukovaná zmínka o Švýcarsku, Průvodce vstupuje do dialogu v roli, kterou v předloze zastával Lebeděv

6) - Rogožinovo vyprávění o seznámení s Nastasjou Filipovnou a příhoda o náušnicích a dědictví

7) druhá část - Aglája s Gaňou u klavíru, Gaňa odchází za generálem Jepančinem

8) - setkání Myškina s Aglájou, Průvodce v roli komorníka

9) - monolog Agláji o Myškinovi, její vlastní rodině a poměru s Gaňou

10) - dialog Gani s Průvodcem, který se v jeho průběhu převtělí v generála Jepančina – rozmluva o sňatku a Nastasjou Filipovnou, parafráze rozmluvy Tockého, Jepančina s Nastasjou, parafráze události s náušnicemi do Rogožina pro Nastasju Filipovnu, Průvodce komentuje Gaňovo jednání prostřednictví tzv. řeči stranou

11) - do probíhajícího dialogu vstupuje Myškin a prohlíží si fotografii Nastaji Filipovny

12) třetí část - Průvodce v roli vypravěče – oslovuje diváky, osvětlovače, uvádí Nastasju Filipovnu

13) - monolog Nastasji Filipovny – vypráví o svém osudu (ve třetí osobě)

14) - dialog Průvodce s Nastasjou Filipovnou o tom, co se šušká, pohnutkách Gaňi, které ho vedou do manželského svazku s ní a chystaném večírku

15) - monolog Průvodce určený divákům, v němž se odhalují poměry v rodině Jepančinových a pocity knížete Myškina

16) - dialog Agláji s Myškinem o Švýcarsku

17) - Myškin vypráví příběh o Marii

18) - Myškinův popis Aglájiny tváře, zmínka o podobizně Nastaji Filipovny

19) - Myškinův rozhovor s Gaňou, v němž poprvé označí Myškina za idiota, poprosí ho o předání dopisu pro Aglају

20) - pokračování rozhovoru Agláji s Myškinem nad fotografií Nastaji Filipovny

21) - další verbální útok Gaňi na Myškina

22) - dokončení rozhovoru Agláji s Myškinem – čte nahlas Gaňův dopis, Aglája po Myškinovi dopis Gaňovi vrací

23) - dokončení rozhovoru Gani s Myškinem, opět ho urazí a pak se mu omluví, opět využití techniky řeči stranou

24) čtvrtá část - rozhovor Průvodce s Nastajou Filipovnou o situaci v rodině Ivolginů, snaží se jí odradit od záměru navštívit Gaňu doma

25) - setkání Nastasji Filipovny s Myškinem u dveří, pokládá ho za sluhu

26) - Průvodcův komentář celé situace

27) - rozhovor Gani s Nastsjou Filipovnou a Myškinem

28) - Průvodce na okamžik přebírá roli Myškina a hovoří s Nastasjou Filipovnou, která mu převypravuje vymyšlenou historku generála Ivolgina s pudlíkem

29) - příchod Rogožina

30) - komentář Průvodce

31) - hádka Rogožina s Gaňou, Průvodce opět přebírá roli Lebeděva, do rozhovoru vstupuje také Nastaja Filipovna

32) - Průvodce hraje reakce nepřítomných postav (Gaňovy sestry)

33) - Průvodce divákům převypravuje děj, který se odehrává za scénou – hádka Gaňovy matky a sestry s Nastasjou Filipovnou

34) - Gaňa (na scéně) vytne Myškinovi políček, který byl původně určen jeho sestře

35) - odchází Rogožin a po něm také Nastasja Filipovna – předepsaná hudební vložka – komentář ve scénických poznámkách – má vyjadřovat pocity Průvodce, který se zamiloval do Nastasji Filipovny

36) - monolog Průvodce o hostech na večírku u Nastasji Filipovny, účastníci večírku se postupně objevují na scéně

37) - příchod Myškina na večírek, Nastasja Filipovna ho vřele vítá a přímo se ho dotazuje, zda se má provdat za Gaňu, Myškin jí radí, aby to nedělala

38) - Průvodce supluje roli generála Jepančina a Tockého a přemlouvá Nastasju Filipovnu, aby si sňatek s Gaňou ještě rozmyslela

39) - Gaňa útočí na knížete a obviňuje ho ze zištnosti

40) - příchod Rogožina se sto tisíci rubly, jeho příchod komentuje Nastaja Filipovna

41) - Myškin nabízí Nastasje Filipovně sňatek a odhaluje své nečekané dědictví

42) - Nastaja Filipovna se rozhodne odejít s Rogožinem

43) - zkouška Gaňovy hamižnosti

44) - Nastaja Filipovna odchází z Rogožinem do Jekatěrinhofu, Myškin utíká za nimi

Konec prvního oddílu